



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
FEDERICO II



DOTTORATO IN SCIENZE STORICHE, ARCHEOLOGICHE E STORICO-ARTISTICHE

Coordinatore prof. Francesco Caglioti

XXX ciclo

Dottoranda: Francesca Pirozzi

Tutor: prof.ssa Isabella Valente

Tesi di dottorato:

Dinamiche creative nella ceramica italiana d'autore in età contemporanea

2017

INDICE

| | |
|---|------------|
| Ragioni, obiettivi e metodo di un'indagine sul fare arte in ceramica | 6 |
| Artisti e tendenze della ceramica italiana in età contemporanea | 11 |
| Bibliografia citata | 37 |
| Postilla bibliografica di approfondimento..... | 38 |
| I. IL MODELLO DELLO <i>STUDIO CRAFT</i> NELL'ARTE CERAMICA CONTEMPORANEA | 50 |
| I.1 Esperienze d'integrazione tra arte, design e artigianato ceramico | 50 |
| I.2 La fioritura dell'arte ceramica alla fine del XIX secolo, tra revivalismo e istanze di innovazione..... | 51 |
| I.2.1 L'industrializzazione del comparto ceramico inglese e l'alternativa Arts & Crafts | 51 |
| I.2.2 La penetrazione della cultura inglese in Italia sullo sfondo dell'eclettismo storicista..... | 58 |
| I.3 L'approccio globale alla ceramica dello studio potter William De Morgan | 62 |
| I.3.1 L'avventura ceramica da Londra a Firenze | 63 |
| I.3.1.1 Le manifatture londinesi di Chelsea, Merton Abbey e Fulham..... | 63 |
| I.3.1.2 I rapporti con Firenze e con la Cantagalli | 66 |
| I.3.2 L'attitudine tecnica e inventiva e l'impostazione del lavoro | 71 |
| I.3.3 I caratteri estetici e le influenze stilistiche..... | 75 |
| I.4 L'artista totale Galileo Chini nel ruolo di designer ceramico | 79 |
| I.4.1 Il profilo di un artista dai molteplici talenti..... | 82 |
| I.4.2 L'Arte della Ceramica (1896-1904) | 87 |
| I.4.2.1 Nascita e principi ispiratori del "movimento" fiorentino | 87 |
| I.4.2.2 Sviluppi ed epilogo dell'impresa | 94 |
| I.4.2.3 Dal progetto al processo tecnico-esecutivo: un lavoro d'équipe..... | 105 |
| I.4.3 Lo stile chiniano: tra avanguardia modernista e recupero della tradizione | 111 |
| I.4.4 Esperienze parallele nel mondo ceramico del primo Novecento | 117 |
| I.5 L'Opificio Bertozzi & Casoni: estetica, concetto e sapienza fabbrile..... | 119 |
| I.5.1 Il percorso artistico e la svolta estetica e tecnico-esecutiva degli anni Duemila | 121 |
| I.5.2 La creazione di una nuova progenie di sculture ceramiche policrome..... | 129 |
| I.5.3 Una interpretazione estetica dell'opera nella sua stagione contemporanea | 133 |
| I.5.4 Conversazione con gli artisti ceramisti Giampaolo Bertozzi e Stefano Dal Monte Casoni ... | 141 |
| Bibliografia citata | 151 |
| Postilla bibliografica di approfondimento..... | 154 |
| II. L'ALTRA METÀ DELL'ARTE CERAMICA CONTEMPORANEA..... | 182 |
| II.1 La deminutio valoriale delle ceramiste nella cultura artistica del Novecento | 182 |
| II.2 I casi emblematici di Elsie Schwarz e Clara Garesio a confronto con l'esperienza internazionale di Marguerite Friedlaender ed Eva Zeisel..... | 184 |
| II.3 I contesti storico-culturali | 186 |
| II.3.1 Il sistema delle arti a Vienna nella stagione del finis Austriae: la Scuola di Arti e Mestieri e il Laboratorio Viennese..... | 186 |
| II.3.2 Il "periodo tedesco" della ceramica di Vietri sul Mare..... | 192 |
| II.3.3 La cultura ceramica a Faenza negli anni Cinquanta | 199 |
| II.3.4 La formazione professionale nel design industriale e la ceramica razionalista | 205 |
| II.3.4.1 Episodi di associazionismo ideativo-produttivo in Germania e nascita del Bauhaus | 205 |
| II.3.4.2 Il workshop ceramico di Dornburg: metodo formativo e risultati produttivi..... | 208 |

| | |
|--|------------|
| II.3.4.3 Aspetti della produzione industriale ceramica nella Repubblica di Weimar | 215 |
| II.3.4.4 L'ISIA di Monza e la ceramica razionalista di Guido Andlovitz alla S.C.I. | 217 |
| II.4 La scultrice Elsie Schwarz e l'artigianato colto della ceramica | 220 |
| II.4.1 Le stagioni creative di Elsie Schwarz: la giovinezza italiana e la maturità tedesca..... | 222 |
| II.4.2 Il soggiorno vietrese (1927-1933) e il contributo alla scultura ceramica popolare | 224 |
| II.4.3 Apporti stilistici e novità compositive di matrice viennese nella ceramica vietrese..... | 236 |
| II.5 Autonomia e relazionalità nella ricerca artistica in ceramica di Clara Garesio..... | 239 |
| II.5.1 Il cammino nel mondo dell'arte, tra marginalità e inclusione..... | 241 |
| II.5.1.1 Dalla formazione alla docenza: la scuola come terreno di condivisione dell'esperienza artistica | 241 |
| II.5.1.2 Gli anni Duemila: una seconda primavera creativa | 248 |
| II.5.2 L'esperienza creativa: un processo storico in divenire | 251 |
| II.5.3 Conversazione con la ceramista Clara Garesio | 254 |
| II.6 Uno sguardo oltreconfine. Marguerite Friedlaender ed Eva Zeisel: viaggio attraverso la ceramica dalla Repubblica di Weimar agli Stati Uniti | 259 |
| II.6.1 L'eredità del Bauhaus nel lavoro della maestra Marguerite Friedlaender..... | 259 |
| II.6.2 La designer Eva Zeisel e la gioiosa ricerca della bellezza | 265 |
| Bibliografia citata | 268 |
| Postilla bibliografica di approfondimento..... | 271 |
| III. LA QUESTIONE DELLA FORMA: CERAMICA INFORMALE E <i>FREE FORM</i> | 302 |
| III.1 La libertà della forma nella ceramica di Antonia Campi e di Enrico Baj | 302 |
| III.2 La ceramica nel panorama artistico del secondo dopoguerra in Italia | 302 |
| III.2.1 Nuove frontiere dell'arte a Milano..... | 302 |
| III.2.2 La lezione di Picasso: l'approccio ceramico del maestro e i contatti con l'Italia..... | 307 |
| III.2.3 La stagione informale e gli Incontri Internazionali della Ceramica di Albisola | 314 |
| III.3 L'artista Enrico Baj e la ceramica come mezzo espressivo occasionale..... | 323 |
| III.3.1 L'arte come espressione di uno sguardo inquieto e ironico sulla realtà..... | 326 |
| III.3.2 Le ceramiche degli anni Cinquanta, tra informale nucleare e figurazione infantile..... | 330 |
| III.3.3 Le esperienze ceramiche in Romagna negli anni Ottanta e Novanta | 340 |
| III.3.4 La traduzione ceramica di una compiuta idea del mondo | 342 |
| III.3.5 Artisti e ceramisti ad Albisola. La testimonianza della ceramista Maria Luisa Vrani | 346 |
| III.4 Antonia Campi: artista/industrial designer della ceramica d'uso e antesignana dello stile free form..... | 350 |
| III.4.1 L'arte al servizio della funzione | 351 |
| III.4.2 La creazione delle ceramiche a forma libera alla S.C.I. (1947-1957) | 356 |
| III.4.2.1 Il compromesso tra tecnica ed estetica nella genesi scultoria dell'oggetto..... | 356 |
| III.4.2.2 Varietà e innovazione nella decorazione ceramica..... | 359 |
| III.4.2.3 La produzione d'arte in esemplare unico | 363 |
| III.4.2.4 La mediazione dell'arte contemporanea e della natura nel progetto ceramico..... | 366 |
| III.4.3 Conversazione con l'artista/industrial designer Antonia Campi..... | 370 |
| Bibliografia citata | 375 |
| Postilla bibliografica di approfondimento..... | 377 |
| IV. LA CERAMICA COME <i>MEDIUM</i> DI COMUNICAZIONE..... | 403 |
| VI.1 Anelito sociale, modularità e concettualizzazione nell'arte negli anni della ripresa economica..... | 403 |

| | |
|---|------------|
| VI.2 La ceramica modulare di Nedda Guidi e di Nino Caruso tra progetto razionale e aspirazione sociale..... | 406 |
| IV.3 La scultrice Nedda Guidi e la ceramica come esperienza..... | 406 |
| IV.3.1 Gesto, modulo e memoria: un percorso artistico interamente dedicato alla ceramica | 409 |
| IV.3.2 Il legame imprescindibile tra arte e società..... | 411 |
| IV.3.3 Quindici anni di ricerca in ceramica (1961-1976) | 415 |
| IV.3.3.1 L'approccio strumentalista alla pratica artistica | 415 |
| IV.3.3.2 Concetto e tecnica ceramica nel racconto dell'artista..... | 419 |
| IV.3.3.3 Una lettura critica dei quindici anni di ricerca in ceramica | 429 |
| IV.3.4 Una conversazione con la scultrice Nedda Guidi..... | 435 |
| IV.4 Nino Caruso, ceramista e progettista di moduli per l'architettura: sintesi innovativa di arte, disegno industriale e tecnica costruttiva | 440 |
| IV.4.1 Esplorazioni e scoperte nell'universo ceramico, tra razionalità e mito..... | 442 |
| IV.4.2 Dialogo interdisciplinare, didattica e divulgazione | 446 |
| IV.4.3 Il design industriale dei moduli ceramici per l'architettura (1965-1974) | 450 |
| IV.4.3.1 Invenzione e produzione della ceramica modulare con matrice di forma in polistirolo..... | 450 |
| IV.4.3.2 Il sodalizio con l'industria ceramica: le collaborazioni con la CAVA e la Marazzi..... | 454 |
| IV.4.3.3 Tecnica, forma e funzione della ceramica razionale di Caruso nella prospettiva storico-critica delle ultime avanguardie artistiche | 463 |
| IV.4.4 Conversazione con il ceramista e progettista Nino Caruso | 467 |
| Bibliografia citata | 476 |
| Postilla bibliografica di approfondimento..... | 477 |
| V. SINERGIE CREATIVE: LA COLLABORAZIONE TRA ARTISTA E MAESTRO CERAMISTA | 495 |
| V.1 Luigi Ontani e Davide Servadei: co-creatori dell'opera d'arte ceramica..... | 495 |
| V.2 L'artista ideatore/non esecutore e il maestro artigiano nell'età futurista e nel tardo Novecento | 496 |
| V.2.1 La ceramica nel quadro della Ricostruzione futurista dell'universo e la vicenda della Ceramiche Futuriste G. Fabbri di Faenza | 496 |
| V.2.2 L'eclettismo tecnico e stilistico nella ceramica degli ultimi decenni del Novecento | 504 |
| V.2.3 Il design artigianale territoriale di Ugo La Pietra..... | 506 |
| V.3 La vocazione della Bottega Gatti per la produzione della ceramica d'autore | 508 |
| V.3.1 La Bottega Gatti, dalla stagione futurista al contemporaneo..... | 510 |
| V.3.1.1 Riccardo Gatti creatore ed esecutore di maioliche d'arte (1928-1972)..... | 510 |
| V.3.1.2 La cultura e il mestiere della ceramica al servizio dell'arte contemporanea | 515 |
| V.3.2 La mediazione della Bottega Gatti nella produzione artistica ceramica e il dare-avere tra artista e artigiano | 518 |
| V.3.3 Conversazione con l'artigiano Davide Servadei..... | 527 |
| V.4 Luigi Ontani: creatore concettuale, regista e soggetto di ceramiche d'arte..... | 537 |
| V.4.1 La vita come opera d'arte e l'arte come specchio dell'artista..... | 538 |
| V.4.2 La CerAmica di Luigi Ontani..... | 540 |
| V.4.2.1 Il ricorso alla maestria esecutiva delle arti popolari e decorative | 540 |
| V.4.2.2 Ideazione, codificazione e produzione dell'ibridolo | 544 |
| V.4.2.3 L'espressione ceramica, dagli esordi al sodalizio con la Bottega Gatti | 546 |
| V.4.2.4 Futurismi e avanguardismi | 558 |
| V.4.3 Conversazione con l'artista Luigi Ontani | 561 |
| V.4.4 Conversazione con il ceramista Ferdinando Vassallo | 581 |

| | |
|--|-----|
| Bibliografia citata | 584 |
| Postilla bibliografica di approfondimento..... | 586 |

INTRODUZIONE

Ragioni, obiettivi e metodo di un'indagine sul fare arte in ceramica

Al di là degli aspetti storico-artistici, ossia dell'essere testimonianza di una cultura e di un'epoca, qualsiasi opera d'arte, anche nelle più recenti forme postmediali – performance, happening, video, elaborazione digitale ecc. –, costituisce un fenomeno spazio-temporale che si situa nel divenire concreto delle cose e che è il risultato di un iter creativo. Ne consegue che, essendo l'arte un *facere* e non mera attività teoretica, per coglierne a fondo il significato è necessario avere cognizione, oltre che delle motivazioni ideologiche, culturali ed espressive dell'artista, anche dei principi operativi che sovraitendono all'esecuzione dell'opera. Peraltro la comprensione delle tecniche rappresenta per lo studioso un elemento utile alla lettura e alla valutazione critica dell'opera d'arte nella misura in cui la scelta di un determinato *medium* e l'adozione di una specifica modalità progettuale e realizzativa sono fattori non neutrali rispetto alla capacità comunicativa dell'opera stessa. Come scrive Dino Formaggio in *La fenomenologia della tecnica artistica*: «L'arte si identifica nel suo farsi con il sistema di energie e di leggi costruttive che la fatica della tecnica viene continuamente liberando nel suo stesso ideale di compimento del reale empirico»,¹ pertanto è opportuno adottare un approccio conoscitivo alla realtà artistica consapevole della sua storia produttiva, tanto quanto delle sue connotazioni concettuali ed estetiche.

Alla luce di quanto osservato si è inteso procedere a un tipo di analisi del fenomeno artistico particolarmente focalizzata sul processo creativo, ossia sul percorso seguito dall'autore per tradurre la propria intuizione in esperienza concreta, in ciò sovvertendo la consuetudine invalsa negli studi di settore, secondo la quale le questioni tecniche sono relegate a una sorta di *backstage* della ricerca e solo raramente rappresentano l'oggetto principale di riflessioni approfondite.² Tale prospettiva mira pertanto a restituire all'opera d'arte la sua effettiva complessità teorico-empirica, in quanto tende a fare luce sulle diverse possibili dinamiche artistiche che ne sono all'origine, mettendole in relazione ai rispettivi contesti culturali, così da offrire una visione integrata di significato, forma e genesi dell'opera.

In quest'ottica la scelta di circoscrivere la ricerca a un filone specifico della storia dell'arte contemporanea italiana, nel quale il nesso arte-tecnica sia dotato di una particolare pregnanza, ossia

¹ FORMAGGIO 1979, p.11.

² Contributi fondamentali in tal senso sono forniti da W. Benjamin in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), da H. Focillon in *Vita delle Forme e Elogio della mano* (1943), da G.C. Argan in *Esempi di critica sulle tecniche artistiche* (1967) e in *Tecnica e arte, in Progetto e oggetto. Scritti sul design*, a cura di C. Gamba (2003), da C. Maltese in *Tecniche artistiche* (1973) e in *I supporti nelle arti pittoriche* (1990), da D. Formaggio in *Fenomenologia della tecnica artistica* (1979) e da M. Pugliese in *Tecnica mista. Materiali e procedimenti dell'arte del XX secolo* (2000).

alla produzione artistica in ceramica, presuppone una intenzione conoscitiva di natura induttiva, in quanto procede nella direzione di tracciare un percorso definito di indagine storico-critica all'interno del vasto territorio della cultura artistico-visuale, dal quale però sia possibile estrapolare delle chiavi di lettura valide in senso generale per qualsiasi forma d'arte. Il discorso sulla ceramica, analizzata nelle sue diverse declinazioni in ordine alla strategia messa in atto dall'artista e alla contestualizzazione del suo *modus operandi* all'interno di un determinato ambito di pensiero, si offre pertanto come "lente" attraverso la quale osservare il fenomeno della creazione artistica ai nostri giorni nelle sue complesse implicazioni intellettuali e pratiche.

Quello della ceramica, in tutto il suo orizzonte di possibilità inventive, di forme e di registri di superficie, sia nell'aspetto di *unicum*, sia in quello di oggetto di design di limitata o grande serie, rappresenta, infatti, un settore pienamente partecipe e rappresentativo delle dinamiche di evoluzione dei linguaggi e delle forme artistiche sotto le spinte sociali e culturali dell'oggi. Allo stesso tempo la sua forte radicazione nella dimensione storica "artigianale" dell'arte ne rende particolarmente palpabili gli aspetti propriamente poetico-fabbrili. La realizzazione del manufatto ceramico-artistico si estrinseca, invero, attraverso un processo complesso e articolato, che richiede, oltre che un consistente apparato di materiali, strumenti e attrezzature specifiche, anche un patrimonio di peculiari saperi e competenze tecniche. Questa circostanza ha incoraggiato nell'artista non ceramista, l'instaurarsi di un dialogo di natura funzionale e culturale con il mondo propriamente ceramico (botteghe e fornaci artigiane, maestri ceramisti, industrie), conferendo spesso all'opera finale una ricca genealogia di apporti, in termini di esperienze, invenzioni e conoscenze. Da ciò l'importanza di ripercorrere i tracciati che, nel più ampio ventaglio di scelte metodologiche, intercorrono tra i due momenti creativi, quello mentale e quello materiale, che si collocano a priori della forma finale dell'opera, così da abbracciare una visione dell'arte ceramica «come veicolo di comunicazione, che ha una particolare dinamica di darsi al mondo e che per questo costituisce un *linguaggio*: [in quanto] l'arte parla una lingua speciale comprensibile grazie a una decodificazione tecnica».³

Sulla base di tali considerazioni, si è scelto di adottare una strategia di ricerca di tipo idiografico e qualitativo, basata sullo studio di casi,⁴ ossia sull'analisi di alcune esperienze emblematiche in

³ CHIODO 2004, p. 144.

⁴ Sebbene si abbia consuetudine a considerare il metodo dello "studio di caso" una strategia tipica delle scienze sociali, educative e valutative, esso è profondamente radicato alla pratica della ricerca storico-artistica: focalizzare l'indagine conoscitiva su un determinato evento, indicativo di un insieme più ampio di fenomeni, prediligendo la profondità all'estensione dell'indagine, corrisponde infatti alla prassi della lettura dell'opera d'arte, la quale prevede che il ricercatore proceda all'individuazione del caso e lo assuma come oggetto di comprensione e di analisi, definendone le circostanze storiche, ambientali e contestuali, attraverso la narrazione di fatti registrati in modo analitico, e costruendo un quadro interpretativo d'insieme.

ordine alle specifiche prassi produttive e ai rispettivi contesti culturali e ideologici di riferimento adottati dall'autore. La scelta di un determinato approccio creativo implica, infatti, una stratificazione culturale che si sostanzia del patrimonio di saperi e di modelli pervenuti all'artista per il tramite della propria formazione e delle proprie esperienze professionali, dei rapporti con il mondo artistico e/o prettamente ceramico, delle influenze su di lui agite dal dibattito critico, sociologico ed estetico contemporaneo sul significato e valore attribuito alle diverse forme d'arte e nello specifico alla ceramica. In tal senso, accanto allo studio delle fonti materiali e di quelle archivistiche e bibliografiche,⁵ particolare attenzione è stata rivolta alla raccolta di testimonianze dirette del pensiero dell'artista – *in primis*, quando possibile, per mezzo del dialogo con i protagonisti e/o con loro collaboratori o testimoni, ma anche attraverso interviste, memorie, appunti, lettere – in merito alle ragioni del privilegio accordato alla materia ceramica e alla modalità prescelta per l'attuazione del progetto nella sua forma concreta e intersoggettiva.

Rinunciando così all'istanza – già peraltro perseguita in alcuni altri casi dalla letteratura – di ordinare la storia attuale dell'arte fittile in stili, periodi e ambiti locali, incorrendo peraltro facilmente nel rischio di lacune e parzialità, si è scelto piuttosto di presentare una campionatura paradigmatica del fare arte in ceramica basata sulla selezione, all'interno del multiforme panorama artistico italiano contemporaneo, dei fenomeni più significativi e possibilmente meno indagati rappresentativi di un idealtipo, ossia di una determinata tipologia di approccio concettuale-fattuale-artistico. I criteri discriminanti adottati nella selezione “creativa”⁶ dei casi di studio sono l'esemplarità del caso rispetto a una determinata tipologia di esperienza artistica e la rilevanza dell'*exemplum* all'interno della classe fenomenica rappresentata in virtù della qualità e della portata innovativa dei risultati raggiunti dal punto di vista estetico, tecnico e culturale e della valenza sovranazionale della vicenda

⁵ Le fonti utilizzate nel corso della ricerca sono state in parte di tipo materiale, consistenti in disegni e manufatti originali conservati presso archivi, raccolte private di artisti e collezionisti e collezioni pubbliche, tra le quali in primo luogo il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, nella cui sezione *Italia Novecento* sono esposte oltre novecento ceramiche d'arte, che offrono una visione di ampio spettro di quanto realizzato dagli artisti che si sono espressi con questo materiale nell'età contemporanea. A queste fonti si sono affiancate quelle iconografiche e bibliografiche a stampa, consistenti in immagini e testi contenuti in articoli su periodici attuali e dell'epoca, monografie, cataloghi di mostre, pubblicazioni di critica e storia dell'arte di carattere generale o riguardanti specifiche personalità artistiche o la disciplina ceramica. Sono state inoltre utilizzate fonti di tipo iconografico, testuale e audiovisivo disponibili in rete.

⁶ Renato De Fusco (DE FUSCO 1999) riprende la posizione crociana secondo la quale il criterio storiografico della selettività non sia scientifico, bensì “creativo”: «la scelta, che è perciò condotta bensì con intelligenza, ma non già con l'applicare un filosofico criterio, e si giustifica solo in sé e da sé medesima [...] l'attività dello storico non è mai problema di scelte tra due o più fatti, anzi è creazione, a volta a volta, dell'unico fatto, del fatto pensato» (B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Bari, Laterza, 1917, pp. 99-102). In ciò, secondo De Fusco, l'attività dello storico si avvicina di fatto a quella del progettista, in quanto – come sottolinea in *«Artifici» per la storia dell'architettura*, Napoli, E.S.I., 1998 – la storiografia si progetta al pari di ogni altra costruzione architettonica od oggettuale.

e dei suoi esiti.

In particolare le individualità oggetto di approfondimento sono state indagate attraverso la focalizzazione di determinati intervalli temporali all'interno del più ampio e articolato svolgimento di ciascun percorso artistico. Ciò anche in considerazione del fatto che le esperienze considerate si riferiscono non soltanto ad artisti che hanno fatto della ceramica il proprio materiale d'elezione, ma spesso a figure poliedriche, che hanno sperimentato questo *medium* come momento rilevante, seppure non esclusivo, della propria ricerca artistica, magari raggiungendo riconoscibilità e affermazione anche con altri mezzi espressivi. D'altro canto un dato emblematico della ceramica dell'età contemporanea in Italia consiste proprio nell'apporto fondamentale allo sviluppo e all'innovazione della disciplina fornito dal mondo dell'arte *tout court*, ossia da energie creative originariamente estranee all'ambiente del mestiere e della cultura ceramici e invece provenienti da ambiti accademici o d'avanguardia, approcciate all'arte del fuoco con intenzionalità differenti – ideazione di monotypi artistici, progettazione e/o esecuzione di pezzi d'alto artigianato, industrial design, “pura” scultura, pratica informale performativa, creazione di prototipi per la ceramica architettuale ecc. –, spesso anche limitando il proprio intervento a singoli segmenti del lungo ed elaborato iter di realizzazione delle opere stesse. Proprio grazie a tali “sconfinamenti” la ceramica italiana ha preso parte a pieno titolo ai principali movimenti culturali del secolo breve, al punto che alcune tendenze della storia recente delle arti, come l'Art Nouveau, il Déco, il Futurismo, l'Informale, la Transavanguardia, l'Iperrealismo, hanno registrato alcuni tra i loro esiti più significativi proprio in questo settore.

Il tema si aggancia, peraltro, alla *vexata quaestio* del rapporto gerarchico tra diverse espressioni artistiche e del secolare pregiudizio di inferiorità dell'arte fittile, e in generale delle arti applicate o decorative,⁷ rispetto alla pittura e alla scultura. Tale preconconcetto appare nel Novecento di fatto

⁷ L'origine del frequente declassamento dell'arte ceramica affonda le proprie radici nella remota distinzione, risalente all'età classica, tra arti liberali, proprie dell'uomo libero ed esercitate mediante la ragione, e arti meccaniche, consone agli schiavi e praticate con la fatica fisica. Tale discriminazione viene formalizzata nel Medioevo con la sistematizzazione delle arti liberali in Trivio (grammatica, retorica e dialettica) e Quatrivio (aritmetica, geometria, musica e astrologia) e con l'istituzione di specifiche cattedre di insegnamento universitario. Tutte le arti, senza apprezzabili distinzioni tra una tecnica e l'altra, sono in questo periodo equiparate ai mestieri, regolate dal sistema corporativo e affidate all'apprendistato in bottega. Tra queste, quelle che saranno poi considerate “minori” occupano un posto preminente, con una produzione ingente di opere di altissimo livello qualitativo, in grado di rappresentare in modo puntuale e profondo la cultura artistica, filosofica e politica e il linguaggio espressivo di quei secoli, anticipando gli andamenti stilistici della pittura e della scultura. Ciò nonostante quando, nel primo Rinascimento, l'aggiornamento teorico richiede ad alcune arti meccaniche, in particolare la pittura, la scultura e l'architettura, l'applicazione di saperi scientifici, quali la matematica, la geometria, la teoria delle proporzioni, queste cominciano a vantare una maggiore incidenza del momento teoretico e ideativo su quello esecutivo, ponendo così le basi per un successivo salto di qualità rispetto alle altre tecniche, tra cui la ceramica, più legate a specifici scopi e complessi procedimenti tecnologici.

superato con il riconoscimento alla ceramica dello *status* di “artisticità” per effetto dell’ampiezza e della rilevanza culturale del fenomeno della produzione figulina italiana, anche in relazione al contesto internazionale. Infatti, se all’estero l’alta qualità delle produzioni ceramiche risulta riconducibile essenzialmente al nome di artisti isolati, a singole manifatture o a siti e/o periodi circoscritti, in Italia artisti e botteghe di diverse aree geografiche avanzano, nell’intero arco del secolo, un tale numero e livello di proposte innovative, sul piano tecnico e stilistico, da indurre critica, pubblico e mercato all’accettazione della parità dell’opera d’arte ceramica rispetto agli esiti degli altri comparti medialti artistici. Tuttavia a tale traguardo teorico non fa riscontro una effettiva equiparazione nella ricerca critica e storico-artistica e nell’attività espositiva e museografica, cosicché la produzione contemporanea d’arte fittile italiana – molto osservata e apprezzata in altri paesi europei, negli Stati Uniti e in Oriente – stenta a guadagnare proprio in Italia una posizione di reale “visibilità” culturale, restando piuttosto relegata alle retrovie degli studi artistici, tenuta in poco conto dagli operatori della cultura delle arti figurative e valorizzata solo all’interno di contesti di studio settoriali o di collezionismo, oppure in ambiti locali di tradizione, in seno a iniziative generalmente trascurate dal grande pubblico. Basti considerare che, fatta salva la precoce e perciò incompleta ricognizione dell’universo ceramico contemporaneo proposta da Fulvio M. Rosso nel suo *Per virtù del Fuoco. Uomini e ceramiche del Novecento italiano* (1981), i tre volumi di Emanuele Gaudenzi, *Novecento. Ceramiche italiane. Protagonisti e opere del XX secolo*, e il testo di Franco Bertoni e Jolanda Silvestrini, *Ceramica italiana del Novecento*, entrambi pubblicati alla metà del primo decennio degli anni Duemila, costituiscono i primi e unici strumenti scientifici per la completa conoscenza e la piena valorizzazione della produzione ceramica italiana del secolo scorso nel suo insieme. Ad essi si affianca l’importante contributo di Valerio Terraroli (con Stefania Cretella e Paola Franceschini), *Ceramica italiana d'autore 1900-1950*, per la prima metà del secolo, e gli studi monografici (inclusi i cataloghi di mostre e collezioni) dedicati a singole personalità di ceramisti o a manifatture o ancora a determinati periodi, siti o eventi ceramici. Pertanto può ritenersi ancora per molti versi attuale quanto osservava Carlo Ludovico Ragghianti negli anni Cinquanta, ossia che, se a livello speculativo, la critica riconosce alle arti cosiddette “minori” pari dignità rispetto a dipinti e sculture, ciò nondimeno da questo riconoscimento non sono ancora state tratte «conseguenze coerenti, né come orientamento di ricerca, né perciò come risultati»,⁸ da cui l’obiettivo del presente studio di fornire un contributo alla conoscenza e alla comprensione di questo settore preminente, ma ancora scarsamente esplorato, della recente produzione artistica nazionale.

⁸ RAGGHIANTI 1958, p. 52.

Artisti e tendenze della ceramica italiana in età contemporanea

La produzione fittile italiana degli ultimi decenni dell'Ottocento è segnata dall'imperante eclettismo storicista e pertanto dalla tendenza all'imitazione delle tipologie formali e decorative in uso nelle epoche d'oro della maiolica (secoli XV e XVI) nei centri d'eccellenza dell'arte del fuoco, come Faenza, Venezia, Firenze, Cafaggiolo, Siena, Casteldurante (Urbania), Castelli, Pesaro, Urbino, Gubbio, Deruta. Ciò comporta da parte dei maestri ceramisti il ricorso a non comuni risorse di consapevolezza tecnica e perizia esecutiva, frutto di un'applicazione tenace e appassionata nello studio della ceramica di tradizione. In tutto il Paese manifatture e singoli artisti si dedicano con grande fervore alla rilettura degli antichi trattati, all'osservazione dei manufatti conservati nelle raccolte pubbliche e private e alla riconquista delle neglette pratiche di bottega – a partire dalla preparazione delle materie prime a seguire con tutte le fasi di lavorazione dell'argilla, di decorazione del biscotto e di cottura – e, riappropriatisi dei segreti del mestiere, danno origine, in competizione tra loro, a una vera e propria colta rinascenza dell'arte ceramica, i cui esiti materiali sono a tal punto ragguardevoli da risultare non di rado indistinguibili dai capolavori del passato.

All'alba del Novecento, tuttavia, sotto la spinta di nuovi orientamenti sovranazionali del pensiero e del gusto, l'incondizionata ammirazione dei ceramisti italiani nei confronti della tradizione cede lentamente il passo a un desiderio di rinnovamento e di emancipazione stilistica dai modelli storici. Le teorie di William Morris, animatrici del movimento inglese delle Arts & Crafts, rapidamente diffusesi in tutta Europa, se da una parte valorizzano e promuovono il ritorno alle pratiche artigianali, contro la degenerazione morale e lo scadimento qualitativo risultanti dalla produzione di serie industriale, dall'altra condannano il revivalismo e incoraggiano l'artista a sviluppare e adoperare codici linguistici moderni. Questi ultimi sono elaborati in seno alle ultime correnti artistiche, come Preraffaellismo, Simbolismo, Divisionismo, Post-Impressionismo, Art Nouveau, che, anche sotto l'influsso della moda orientalista, suggeriscono una visione armonica e panteistica della natura e un sentimento autentico d'incanto e meraviglia verso gli aspetti più misteriosi e arcani l'esistenza umana.

Da principio lo "Stile Nuovo" è recepito nella ceramica italiana da poche avvertite figure di artisti, come Francesco Randone, Adolfo De Carolis, Alfonso Rubbiani. Tra questi spicca per precocità, oltre che per sensibilità e ingegno, il pittore fiorentino Galileo Chini,⁹ fondatore e direttore artistico della manifattura d'impostazione cooperativistica Arte della Ceramica. La sua produzione rappresenta a livello nazionale la prima e più elevata espressione ceramica del Liberty, con un ampio campionario di articoli realizzati a mano con rara maestria su design dell'artista, il quale, non dimentico dell'alta tradizione ceramica e artistica locale, rielabora la lingua del passato, con accenti preraffaelliti e inflessioni stilistiche derivanti dalla grafica e dalle arti decorative

⁹ Su Galileo Chini ceramista cfr. par. I.4.

moderniste.

Anche grazie all'esempio di Chini, al volgere del nuovo secolo il gusto floreale si diffonde nella maggioranza delle fornaci italiane, spesso senza particolare originalità rispetto ai modelli elaborati all'estero, ma talvolta con risultati di particolare pregio, come nei casi della Quaglino & Poggi di Albisola, della Società Ceramica Italiana (S.C.I.) di Laveno, sul Lago Maggiore, della Società Ceramica Richard-Ginori – che è la prima ad adottare nella produzione moderni sistemi industriali –, della Fornace Gregorj di Treviso e delle manifatture romane di Torquato Castellani e di Anna Olga Modigliani. In Toscana significativi apporti alla ceramica art nouveau sono forniti dalle manifatture Salvini, Colonnata, Fantechi, Florentia Ars e Cantagalli. Quest'ultima, anche sollecitata dall'inesaurita domanda del mercato, prosegue al contempo l'apprezzatissima produzione di maioliche d'impronta storicista, in stile rinascimentale, ispano-moresco, turco e persiano, in alcuni casi mediando felicemente elementi storici ed esotici con stilemi di gusto moderno. Ciò avviene anche grazie al valido apporto di risorse creative esterne, come nel caso del pittore Adolfo De Carolis e dello *studio potter* inglese, William De Morgan,¹⁰ stabilitosi a Firenze al vertice della propria carriera di artista ceramista e qui attivo sia in proprio e che in collaborazione, appunto, con le maestranze di Ulisse Cantagalli. Partecipa alla cerchia di William Morris, De Morgan ne condivide i fermi principi ideologici e su questi fonda la propria attività manifatturiera di produzione ceramica, riversandovi le spiccate attitudini personali artistiche e inventive, che lo conducono a ineguagliati risultati nell'avanzamento tecnologico e nell'innovazione stilistica della disciplina.

A Pesaro Vincenzo Molaroni – che è come Cantagalli tra i grandi interpreti della scuola ottocentesca neo-rinascimentale – appronta un repertorio liberty di grande efficacia espressiva e nel medesimo ambito si distingue anche la ditta locale Ruggeri Ceramiche, diretta artisticamente da Arnaldo Giuliani. A Faenza sono attive le Fabbriche Riunite di Ceramica e l'opificio dei Fratelli Minardi¹¹ e operano artisti di grande levatura, come il pittore Achille Calzi,¹² che aderisce all'area

¹⁰ Su William De Morgan cfr. par. I.3.

¹¹ La fabbrica dei Fratelli Minardi è fondata a Faenza nel 1899 da Virginio e Venturino Minardi, dopo il loro apprendistato fiorentino presso la Cantagalli e l'Arte della Ceramica. Virginio, in particolare, si avvale anche della preziosa esperienza acquisita in Francia, presso la fabbrica dell'Hospied di Golfe Juan, dove si impadronisce di nuove tecniche e viene a conoscenza dello stile Art Nouveau. Pur non escludendo la produzione tradizionale, la manifattura si apre così ai modi floreali e sperimenta l'impiego di tecniche non convenzionali, come il grès, la porcellana, la terraglia e l'uso dei lustri su maiolica, collocandosi ai vertici della produzione ceramica nazionale e promuovendo la rinascita della scuola faentina: qui si formano alcuni dei migliori esponenti della ceramica italiana del Novecento, come Pietro Melandri, Anselmo Bucci e Riccardo Gatti.

¹² Achille Calzi (Faenza, 1873-1919) si forma a Faenza presso la Scuola di Arti e Mestieri e prosegue gli studi all'Istituto di Belle Arti di Firenze, dove lavora presso la Fornaci San Lorenzo, diretta artisticamente da Galileo Chini. Rientrato nella città natale assume la direzione delle Fabbriche Riunite di Ceramica. Insegna alla Scuola di Arti e Mestieri di Faenza, di cui diviene direttore nel 1911, al contempo dirige la Pinacoteca e

del Simbolismo e sviluppa personali soluzioni decorative di orientamento modernista, ben presto approdando a un linguaggio proto-déco, e il pittore e scultore Domenico Baccarini,¹³ che in ambito ceramico realizza un notevole campionario di plastiche di soggetto muliebre o infantile, caratterizzate rispettivamente da vibrante sensualità e gioiosa naturalezza, che saranno a lungo replicate da svariate fornaci faentine.

Dalla fine del primo decennio del Novecento, mentre la fase del Liberty va già esaurendosi, si assiste in tutta Italia a una notevole fioritura produttiva e artistica dell'arte del fuoco, che coinvolge ceramisti, artisti, designer e imprenditori. La nuova stagione si apre a Roma, negli anni Venti, grazie a figure come quella del poliedrico artista di fede morrisiana Duilio Cambellotti,¹⁴ il cui insegnamento si rivela fondamentale per molti futuri talenti creativi e le cui sperimentazioni ceramiche, fondate sul recupero dei temi e delle forme della tradizione popolare, gettano il seme di un radicale rinnovamento del linguaggio delle arti decorative (fig. 1). Come Cambellotti, fanno parte della scuola romana, tra gli altri, gli scultori Giovanni Prini e Alfredo Biagini, le cui creazioni risentono di suggestioni simboliste e secessioniste, e il pittore/illustratore Achille Luciano Mauzan. Di influenza romana sono anche le interessanti figurazioni decorative sviluppate dall'artista

il Museo Civico di Faenza. Conduce una bottega di maioliche dove ha tra i suoi giovani collaboratori Arturo Martini. Per una bibliografia essenziale su Calzi ceramista si veda: A. CORBARA - E. GOLFIERI, *Mostra di A. C. nel cinquantenario della morte*, Faenza, Unione tipografica, 1969; G.C. BOJANI (a cura di), *A. C. Ceramiche 1918-1919*, catalogo, Faenza, Studio 88, 1992; O. GHETTI BALDI (a cura di), *A. C.*, catalogo, Banca di Romagna, 2007.

¹³ Precoce e abilissimo nel disegno e nella plastica e curioso sperimentatore d'ogni altra tecnica artistica, Domenico Baccarini (Faenza, 1882-1907) – fulminea, ma luminosa meteora nel firmamento della ceramica d'arte del primo Novecento – attira a sé la stima e la benevolenza di artisti e intellettuali faentini che si ritrovano ogni sera nell'umile retrobottega della madre del giovane artista per lavorare insieme e conversare d'arte e di letteratura, così da costituire un vero e proprio cenacolo a cui anche la Faenza più colta non disdegna di partecipare. Del “cenacolo baccariniano” fanno parte alcuni futuri protagonisti della scena ceramica del XX secolo: Riccardo Gatti, Giuseppe Ugonia, Domenico Rambelli, Giovanni Guerrini, Ercole Drei, Francesco Nonni, Orazio Toschi e Pietro Melandri. Su Baccarini ceramista si veda: *D. B. nel I Centenario della nascita* (1882-1907), catalogo, Castel Bolognese, Grafica artigiana, 1983; S. DIRANI - C. SPADONI (a cura di), *D. B.: catalogo generale delle sculture e dei dipinti con i disegni dalle collezioni comunali di Faenza*, Milano, Electa, 2007; J. BENTINI (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il cenacolo baccariniano*, catalogo, Milano, Electa, 2007.

¹⁴ Animato da un impegno estetico-sociale di matrice utopico-socialista e appassionato conoscitore del paesaggio e della vita dell'Agro romano, Duilio Cambellotti (Roma, 1876-1960) è attivo in campo ceramico già dagli anni Dieci, con ceramiche d'uso d'ascendenza popolare, come vasi, boccali, ciotole, rielaborate con un gusto decorativo essenziale, tra simbolista e arcaico. Negli anni Venti crea oggetti caratterizzati da plastiche di animali e figure umane e pannelli decorativi, mentre nei Trenta si dedica con crescente interesse allo studio della ceramica archeologica e alla rielaborazione di tecniche e modelli della figulina etrusca. Per una bibliografia essenziale su Cambellotti ceramista si veda: *D. C. ceramista*, Torino, Terre d'arte, 2008; G. BONASEGALE - A.M. DAMIGELLA - B. MANTURA, *C. (1876-1960)*, Roma, De Luca, 1999; I. DE GUTTRY - M.P. MAINO - G. RAIMONDI, *D. C. Arredi e decorazioni*, Bari-Roma, Laterza Editore, 2000; F. TETRO (a cura di), *Il Museo D. C. a Latina*, Roma, Palombi, 2002.

ascolano Aldo Castelli che, dopo un periodo di attività a Roma, si dedica alla ceramica nella fornace Spada di Ascoli Piceno. Notevole è anche la produzione de La Salamandra,¹⁵ che produce originali oggetti d'uso e plastiche decorative in terracotta dipinta e invetriata caratterizzati dall'innesto di essenziali motivi fitomorfi con elementi geometrici, secondo un codice riconoscibile, al contempo rustico e raffinato.

Uno dei caratteri che transita dalle fornaci romane nella cultura ceramica nazionale è la riscoperta e valorizzazione della cultura folclorica regionale, testimoniate da moltissimi casi in tutta la penisola.¹⁶ In questo discorso, ma con caratteri di assoluta originalità, si inserisce la ceramica campana del cosiddetto “periodo tedesco” di Vietri sul Mare, dove, grazie all'arrivo tra le due guerre di numerosi artisti provenienti dall'Europa centrale, tra i quali Gunther Studemann, Richard Dölker, Irene Kowaliska, Elsie Schwarz, Bab Thewalt-Hannasch, il patrimonio culturale, d'estrazione popolare e alta, del Sud Italia si fonde alle più aggiornate correnti artistiche internazionali, dando vita a un linguaggio decorativo innovativo e colto, ma sensibile alla tradizione. Un contributo fondamentale, ma ancora pressoché misconosciuto, alla creazione dello “stile Vietri” è fornito dalla scultrice di formazione viennese Elsie Schwarz,¹⁷ la quale introduce nella produzione locale un ampio repertorio di tipologie plastiche, rielaborando temi iconografici ispirati all'arte popolare e classica con un codice espressivo vicino alle coeve creazioni della Wiener Werkstätte.

Nello stesso momento in Toscana si distingue per originalità, talento e novità stilistica l'operato

¹⁵ Sorta a Roma nel 1921 per opera di Davide Fabbri, La Salamandra ha tra i suoi collaboratori Duilio Cambellotti, Achille Mauzan, Renzo Cellini e Alfredo Biagini. Un anno dopo è trasferita a Perugia, dove resta attiva fino al 1955 e dove inizialmente porta avanti l'impostazione originaria grazie alla direzione artistica di Fabbri, che vi permane fino al 1930, quando gli succede Gennaro Strino. Su La Salamandra si veda: F. COCCHI - G. BUSTI, *La S. Arte e industria ceramica dal 1923 al 1955*, Perugia, Volumnia Editrice, 2000.

¹⁶ Appartengono al filone del recupero delle tradizioni popolari e folcloriche le maioliche del pittore Basilio Cascella e dei suoi figli, nella cui bottega pescarese gli artisti sviluppano un repertorio pittorico-decorativo celebrativo della cultura e dei costumi della propria terra, con figurazioni di un accurato realismo; di analoga ispirazione sono i soggetti agresti e le raffigurazioni di costumi popolari abruzzesi dipinti da Alessandro Pandolfi sulle terraglie lavenesi (S.C.I.) e ancora le creazioni dai toni tenui e poetici, dedicate soprattutto a episodi religiosi, del marchigiano Rodolfo Ceccaroni. A Deruta la maiolica locale di tradizione rinascimentale è rivisitata dall'artista russo David Zapirovic e dal derutense Amedeo Lunghi, mentre a Orvieto, il ceramista Ilario Ciaurro, coadiuvato dalla disegnatrice Angelina Suadoni, è protagonista di una rinascita cortese della maiolica indigena, connotata da particolare grazia ed eleganza. Molto partecipi alla tendenza artistica di riscoperta delle tradizioni popolari sono, inoltre, i ceramisti sardi, tra cui Federico Melis, Edina Altara, Melkiorre Melis, Nino Siglienti, Pino Melis. A Venezia l'urbinate Gian Carlo Polidori dirige artisticamente La Bottega del Vasaio, del ceramista Giacomo Dolcetti, nata nel 1921 con l'intento di rinverdire i fasti della maiolica antica veneziana, e qui elabora tutto un repertorio di motivi ispirati al passato (dogi, dame e personaggi in costume), che successivamente ripropone anche alla Matricardi di Ascoli Piceno, dove ricopre sempre la direzione artistica e dove sviluppa pure rappresentazioni di tema popolare, ma animate da un immaginario fantastico.

¹⁷ Su Elsie Schwarz e il “periodo tedesco” della ceramica vietrese cfr. parr. II.3.2 e II.4.

di Enzo Ceccherini, che utilizza un codice di derivazione futurista/divisionista per rappresentare vedute agresti e scene di vita quotidiana, pervase da intime atmosfere luministiche; di un carattere invece virile, popolare e arcaicizzante, sono le maioliche del ceramista Zulimo Aretini, attivo in svariate imprese ceramiche tra Toscana e Umbria. Proseguono inoltre le attività di alcune importanti manifatture già presenti negli anni Dieci, come la Fornaci San Lorenzo, avviata ai primi del Novecento dai cugini Chini in continuità con l'Arte della Ceramica e dedita, tra l'altro, a una eccellente produzione di ceramiche ornamentali per l'architettura su design di Galileo Chini, e la Cantagalli, che si avvale ancora di contributi esterni e si distingue per il pregio delle maioliche dipinte, con esemplari storicisti di grande impegno e perizia.

Molto attiva negli anni Venti e Trenta è tutta la Romagna e particolarmente Faenza, dove sono messe in campo una serie di importanti iniziative culturali di valorizzazione dell'arte del fuoco dall'insigne ceramologo Gaetano Ballardini e dove fiorisce l'attività produttiva ad opera di numerose botteghe, le quali si avvalgono anche di artisti provenienti da ambiti extra-ceramici per la creazione di nuovi decori e modelli, come Giovanni Guerrini e Domenico Rambelli. Tra gli altri, spicca l'attività sia di impianto tradizionale che di nuova invenzione del ceramista Pietro Melandri,¹⁸ (fig. 2) destinato ad affermarsi tra i protagonisti della scena ceramica nazionale del Novecento, che in questi anni è autore di una vasta produzione di plastiche ornamentali e maioliche dipinte con calligrafici motivi ornamentali impreziositi da tonalità iridescenti. Notevoli sono anche le personalità artistiche dei ceramisti Francesco Nonni, abile plasticatore, noto per il raffinato catalogo di figurine femminili in costume e autore dello straordinario *Corteo orientale*, che miete successi alle esposizioni di Parigi (1925) e Monza (1927), e Anselmo Bucci, insegnante alla Regia Scuola Ceramica e detentore di una non comune sapienza tecnico-esecutiva nelle decorazioni a pennello. Quest'ultimo è inoltre coinvolto, con gli artisti/artigiani Riccardo Gatti e Mario Ortolani, nella vicenda futurista di cui la città manfreda è teatro nel biennio 1928-1929 e che vede i ceramisti impegnati nell'esecuzione di maioliche di incisiva modernità su progetto di artisti dell'avanguardia

¹⁸ Pietro Melandri (Faenza, 1885-1976) è allievo della locale Scuola di Arti e Mestieri, partecipe del cenacolo di Baccarini e apprendista presso la fabbrica dei fratelli Minardi. Frequenta in seguito a Milano i corsi serali all'Accademia di Brera e quelli di Arti Applicate al Castello Sforzesco e, rientrato a Faenza, avvia una lunga e prospera attività di ceramista e imprenditore, collaborando con altri ceramisti, artisti e designer, come Ercole Drei, Giovanni Guerrini e Gio Ponti. «Le forme e i decori ideati da Melandri negli anni venti e trenta sono tra i più originali della produzione ceramica italiana, grazie alle decorazioni di gusto orientalista, neorinascimentale, floreale, archeologico, neosettecentesco, sempre filtrate da un intelligente quanto rigoroso formulario déco» (S. CRETELLA, *Apparati*, in TERRAROLI-CRETELLA 2014, p. 155). Su Melandri si veda: E. Gaudenzi, *P. M. (1885-1976)*, Faenza, Hoepli, 2002; *P. M.: ceramiche dagli anni '50 al 1976*, Faenza, Studio 88, 1996; *P. M.: ceramiche dal 1919 al 1931*, Faenza, Litografica Faenza, 1995; A.R. SAVINI, *I faentini ceramisti*, Faenza, Studio Grafico Publialfa, 1992; L. STEFANELLI TOROSSO (a cura di), *P. M. 1885-1976*, Roma, De Luca, 1987.

(Giacomo Balla, Guido Dalmonte, Benedetta Cappa Marinetti, Walter Martelli, Remo Fabbri, Pippo Rizzo).¹⁹

L'immaginario futurista costituisce, insieme con le semplificazioni geometrizzanti di matrice austriaca, con le fantasie orientaliste e con il classicismo ispirato dal "ritorno all'ordine" del primo dopoguerra, una delle radici culturali che alimentano l'originale versione italiana dello stile Art Déco, esploso alla metà degli anni Venti e avente una delle sue più emblematiche manifestazioni nell'attività ceramica di Gio Ponti²⁰ alla Richard-Ginori. Dal 1923 al 1930, infatti, la grande manifattura è diretta artisticamente dall'architetto milanese, che, da fervente promotore dello sviluppo industriale della ceramica, si occupa della progettazione di un duplice filone produttivo, con oggetti d'uso e d'arredo di carattere più marcatamente seriale e con creazioni esclusive, dal carattere aulico ed elitario, non privo di capriccio e leggerezza, connotate da un originale registro stilistico ispirato al mondo classico e pervaso da atmosfere metafisiche. Frutto di un progetto geniale e di una ineccepibile resa esecutiva, le ceramiche di Ponti (fig. 3), divengono rapidamente modelli imitativissimi di un gusto moderno e raffinato, anche grazie all'azione promozionale prestata dalla rivista «Domus», ideata e diretta dallo stesso designer. Analoga operazione si attua pure nell'altra grande industria ceramica italiana, la S.C.I., la cui direzione artistica è affidata all'architetto triestino Guido Andlovitz,²¹ anch'egli prolifico inventore di sagome e ornati di derivazione antica, esotica e folcloristica, rielaborati in motivi eleganti, sintetici e sottilmente ironici di intonazione déco, e poi, dalla fine degli anni Venti, precoce sperimentatore del linguaggio razionalista, declinato in forme semplici e geometriche, nelle quali le campiture di colore sostituiscono le decorazioni dipinte.

Un ulteriore polo della ceramica déco, sebbene con caratteristiche proprie, è Albisola, che vive un grande fermento creativo coinvolgente artisti e manifatture. Il primo protagonista di questo contesto è il pittore Manlio Trucco,²² che sviluppa un personale idioma espressivo nel quale

¹⁹ Sulla ceramica futurista a Faenza cfr. par. V.2.1.

²⁰ Gio (Giovanni) Ponti (Milano, 1891-1979) esordisce nel design proprio nel settore ceramico, assumendo il ruolo di direttore artistico della Richard-Ginori. La sua progettazione comprende oggetti seriali in terraglia realizzati dalla San Cristoforo, porcellane modellate a colaggio e decorate a mano ed esclusive maioliche dipinte a mano in esemplare unico o serie limitata e realizzate a Doccia. Dopo il 1930 la sua collaborazione con la Richard-Ginori prosegue in tono minore. Su Ponti designer per la ceramica si veda: L. FRESCOBALDI MALENCHINI - O. RUCELLAI, *G. P. e la Richard-Ginori: una corrispondenza inedita*, Mantova, Corraini, 2015; D. MATTEONI, *G. P.: il fascino della ceramica*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011; P. PORTOGHESI - A. PANSERA, *G. P. alla manifattura di Doccia*, Milano, SugarCo, 1982; G.C. BOJANI, *L'opera di G. P. alla manifattura di Doccia della Richard-Ginori*, Faenza, Comune, 1977.

²¹ Su Guido Andlovitz cfr. par. II.3.4.4.

²² Ancora giovanissimo e dopo un duraturo soggiorno in Brasile e alcuni viaggi in Europa, Africa e America, Manlio Trucco (Genova, 1884-1974) si trasferisce a Parigi, dove frequenta l'ambiente artistico e disegna decori per il famoso sarto Paul Poiret, le cui invenzioni hanno un'influenza determinante sulle arti decorative

rielabora influenze esotiche in forme naturalistiche stilizzate e aerodinamiche, con linee spezzate e accostamenti di colori contrastanti. Questo stile viene rapidamente assorbito da molte altre botteghe locali, tra le quali la Mazzotti Giuseppe Albisola (M.G.A.), condotta dai figli del fondatore, Torido e Tullio Mazzotti. Quest'ultimo, a partire dal 1925, si avvicina al Futurismo e ben presto trasforma la fabbrica di famiglia in uno straordinario laboratorio di idee dell'avanguardia, al quale negli anni Trenta convergono numerosi artisti futuristi, tra cui Nicolai Diulgheroff, Nino Strada, Farfa (Vittorio Osvaldo Tommasini), Fillia (Luigi Colombo), Bruno Munari.²³ Impegnati con i fratelli Mazzotti nella creazione di ceramiche antitradizionali e "antimitative" di nuova concezione, i Futuristi immettono la figulina nelle dirompenti dinamiche creative del movimento e investono l'oggetto ceramico di inedite valenze immaginative e comunicative. Grazie a queste sperimentazioni nella stagione del Secondo Futurismo Albisola si configura come la punta di diamante in Italia per la ricerca formale, materica e cromatico-luministica dell'arte del fuoco.

Frattanto trova riscontro nelle arti applicate un gusto più sobrio e rigoroso, che si identifica come stile Novecento – in sintonia con il movimento pittorico promosso dalla critica d'arte Margherita Sarfatti – e che privilegia forme geometriche e sintetiche e colori decisi: «è il regno della logica, dell'equilibrio, della misura: e sulle forme essenziali, ridotte a volumi puri, trionfa la bellezza della materia».²⁴ Si tratta di un orientamento che, insieme agli esiti dell'esperienza futurista e alle suggestioni della grafica di propaganda, si trova ben rappresentato nei modi originali e icastici, giocosi e visionari della ceramica di una manifattura umbra, la Rometti²⁵ di Umbertide (fig. 4), la

in Francia. Nel 1921 torna ad Albisola per ricoprire l'incarico di direttore artistico della ditta ceramica La Casa dell'Arte e nel 1922 fonda la prestigiosa manifattura Fenice, che lascia nel 1930. Le sue originali creazioni in terracotta dipinta e invetriata partecipano con successo alle principali esposizioni del periodo. Nel 1937 apre il laboratorio Trucco Manlio Ceramiche d'Arte nella sua casa – oggi museo-biblioteca a lui dedicato – producendo pezzi unici fino al 1964. Su Trucco si veda: L. UGHETTO (a cura di), *M. T., 1884-1974: ceramiche, mobili, dipinti, disegni*, catalogo, Albisola, Comune, 2000; C. CHILOSI - L. UGHETTO, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Genova, Banca Carige, 1995; F.D. TIGLIO (a cura di), *Albisola, gli artisti e la ceramica*, Savona, 1990; L. PENNONE, *Pitture e ceramiche di M. T.*, catalogo, Milano, Galleria Renzini, 1959.

²³ Per la ceramica futurista cfr. par. V.2.1.

²⁴ PAPINI 1930, p. 16.

²⁵ Nata a Umbertide (Perugia) come Ars Umbra nel 1927, dopo una fase iniziale liberty, la Rometti passa sotto la direzione di Dante Baldelli, con la collaborazione, dal 1928 al 1930, di Corrado Cagli. In questi anni la manifattura mette a punto uno smalto nero, detto "nero fratta", particolarmente brillante e dagli effetti metallici, molto usato nelle tipiche decorazioni con figurazioni monocromatiche. Realizza anche ceramiche su progetto di Giacomo Balla e Fortunato Depero. Nel 1938 lo scultore Leoncillo Leonardi intraprende con la manifattura – che frattanto ha mutato il nome in SACU, poi SACRU – una collaborazione che dura fino al 1942. Attraverso alterne vicende la Rometti continua la produzione ceramica sino ai nostri giorni. Sulla Rometti si veda: E. MASCELLONI, *Amabili presenze: le Ceramiche R. dall'Art déco al design, 1927-2012*, catalogo, Roma, Palombi, 2012; E. MASCELLONI - M. CAPUTO, *Le Ceramiche R.*, Milano, Skira, 2005; *Una storia italiana: le ceramiche R. rendono omaggio al designer Ambrogio Pozzi, 1931-2012*, catalogo, Città di Castello, Icona, 2014.

cui produzione avrà grandissimo impatto sulle arti decorative di tutta la penisola. Diretta artisticamente dall'artista Dante Baldelli – a cui si devono le tipiche plastiche nere di gusto déco – e dal pittore Corrado Cagli, autore delle caratteristiche iconografie a figure nere che celebrano la retorica fascista, la Rometti impone con le sue essenziali stilizzazioni una moda che risponde, oltre che a esigenze estetiche, a stringenti necessità di semplificazione legate a ragioni economiche: le complesse e sovrabbondanti ornamentazioni e le preziose rifiniture che avevano caratterizzato la ceramica passatista e buona parte di quella dei primi decenni del Novecento comportano costi oramai insostenibili, pertanto la comunicazione ceramica si affida a messaggi più agili, ma non per questo meno incisivi e accattivanti. A ciò contribuisce la diffusione dalla Germania dell'aerografo che, abbinato allo *stencil*, consente decori riproducibili in serie di rapida esecuzione e di notevole impatto estetico, come nel caso della terraglia proposta dalla FACI di Civita Castellana, spesso decorata con temi militareschi, e soprattutto di quella delicatissima della Galvani²⁶ di Pordenone – alla quale, alla fine degli anni Venti, aveva prestato la sua collaborazione Giacomo Balla – che adotta, sotto la guida artistica di Angelo Simonetto, forme semplificate e geometrizzanti e partiti decorativi ottenuti da equilibrate scansioni della superficie con sfumature di colore nelle quali si inseriscono leggiadre sagome figurative. Altra soluzione formale che favorisce la lavorazione in serie è la smaltatura a monocromo dell'oggetto, animata talvolta da colature, cristallizzazioni e crettature, come in talune soluzioni proposte da Andolvitz alla S.C.I., oppure da decorazioni in bianco a cammeo di tema naturalistico, come in alcuni modelli essenziali sviluppati alla Richard-Ginori dal direttore artistico succeduto a Ponti, Giovanni Gariboldi.

Grande peso nel processo di modernizzazione e valorizzazione dell'industria ceramica riveste l'Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie (E.N.A.P.I.). Nato nel 1925 coll'intento di rinnovare l'artigianato artistico italiano, l'Ente getta le basi del moderno design industriale attraverso l'organizzazione di mostre e concorsi nazionali, la promozione di impieghi innovativi dei materiali e delle tecniche tradizionali e soprattutto la mediazione tra creativi provenienti dalle arti visive e dall'architettura nel ruolo di designer e maestri artigiani in quello di sapienti esecutori.

Altra conseguenza dell'esaurirsi dell'impegno pittorico caratteristico dei primi decenni del XX secolo è l'attenzione crescente verso la plastica e lo sviluppo di una produzione di sculture decorative di piccolo formato realizzate in serie. Una eccellenza in questo settore è rappresentata dalla ceramica prodotta a partire dal 1927 dalla Lenci²⁷ di Torino, guidata dalla coppia di artisti

²⁶ Sulle ceramiche Galvani si veda: A. ROSA (a cura di), *La ceramica G. di Pordenone. Storia e sviluppo di una manifattura*, Pordenone, Pordenone Fiere, 2004; M. Lucchetta, *160 anni di storia della ceramica G. di Pordenone*, Pordenone, Del Bianco, 1971; M. BORTOLOTTI - G. GANZER - N. STRINGA (a cura di), *La ceramica G. tra le due guerre. Forme e decori di Ruffo Giuntini e Angelo Simonetto*, catalogo, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1996

²⁷ Sulle ceramiche Lenci si veda: V. TERRAROLI - E. PAGELLA, *Lenci. Sculture in ceramica 1927-1937*, catalogo,

Enrico Scalvini ed Helen König, affiancati da abilissimi tecnici e da una ventina di valenti pittori e scultori – tra cui Gigi Chessa, Felice Tosalli, Abele Jacopi, Sandro Vacchetti e Giovanni Grande – che assicurano alla vastissima produzione di multipli, realizzati in terraglia a colaggio e dipinti a mano, un notevole livello di innovazione formale e di qualità esecutiva. Connotate da un'aura seducente di frivolezza, ingenuità e delicata ironia, le ceramiche Lenci ottengono enorme successo di critica e mercato e ampio seguito di emulazioni, tanto che alcuni degli ex-collaboratori della fabbrica avviano proprie manifatture che ne proseguono l'impostazione stilistica e tipologica (Essevi di Sandro Vacchetti, Le Bertetti di Clelia Bertetti, Ars Pulchra, Igni). Anche in Veneto alcune fornaci, come Tosin, Lazzar e Sebelin, sviluppano il medesimo filone con eleganti e levigate stilizzazioni. In questa rinascita della statuaria decorativa il tema in assoluto privilegiato è quello femminile che ha tra i suoi migliori esempi le ceramiche del Consorzio Italiano Maioliche Artistiche, affidate al design di Ezio Cocchioni, quelle di Ivos (Pacino) Pacetti per la Fiamma di Albisola e ancora quelle della Rometti e della Zaccagnini. Alle donnine si affiancano poi le plastiche umoristiche e caricaturali, nella cui tipologia si distinguono gli albisolesi Romeo Bevilacqua e Alf (Alfredo) Gaudenzi, e naturalmente le sempre richieste statuine di tema religioso e mitologico, queste ultime magistralmente interpretate da Pietro Melandri, che sviluppa figurazioni stilizzate dalle morfologie esili e stilose accese da calibrati effetti luministici di superficie.

Sempre in ambito scultorio hanno grande rilevanza e importante carica innovativa le ricerche svolte tra la fine degli anni Venti e tutto il decennio successivo da alcuni notevoli artisti all'interno di manifatture ceramiche. Arturo Martini,²⁸ tra il 1926 e il 1933, crea per alcune fornaci liguri, come

Torino, Allemandi, 2010; D. SANGUINETI (a cura di), *Ceramiche L. 1928-1938*, Genova, Sagep, 2015; L. PROVERBIO, *L.: ceramiche da collezione*, Torino, Tipostampa, 2001; E. BIFFI GENTILI, *Stupindi ninnoli da collezione*, in A. PANSERA (a cura di), *Novecento da collezione. Guida all'antiquariato di domani dall'Art Nouveau al Modernariato*, Novara, De Agostini, 1995; A. PANZETTA, *Le ceramiche L., 1928-1964. Catalogo generale dall'Archivio storico della manifattura*, Torino, Allemandi, 1992.

²⁸ Arturo Martini (Treviso, 1889 – Milano, 1947) si avvicina alla ceramica nella manifattura Gregorj di Treviso. Conduce esperienze artisticamente formative a Monaco, Venezia, Parigi e Faenza. Dal 1920 ai primi anni Trenta risiede a Vado Ligure. Nel 1926 è invitato dall'architetto, studioso d'arte e ceramista Mario Labò a modellare presso la Fenice di Albisola alcuni pezzi da esporre alla III Biennale di Monza del 1927, tra cui una serie di piccole plastiche figurative di argomento perlopiù sacro, in alcuni casi completate nella dipintura da Manlio Trucco, esposte anche in una personale alla galleria Pesaro di Milano nello stesso anno. Dal 1928 realizza per l'I.L.C.A. di Genova-Nervi – ancora su invito di Labò, che è tra i soci fondatori della ditta – una serie di piccole sculture maiolicate di tema colto (biblico, letterario e mitologico), esposte con successo alla Triennale di Monza del 1930, nella modellazione delle quali mostra uno stile più immediato e sintetico. In seguito riprende la collaborazione con la Fenice di Trucco dove realizza piastre e plastiche maiolicate. Nel 1933 crea la piccola plastica *Madonna della Misericordia*, prodotta in serie limitata dalla manifattura S.P.I.C.A., che è l'ultimo lavoro in collaborazione con le fabbriche ceramiche liguri. Per la scultura ceramica di Arturo Martini si veda: G. VIANELLO - N. STRINGA - C. GIAN FERRARI, *A. M. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza, N. Pozza, 1998; C. CHILOSI - L. UGHETTO, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Genova, Banca

la Fenice, l'Industria Ligure Ceramiche Artistiche (I.L.C.A.) e la Società per l'Industria di Ceramiche Artistiche (S.P.I.C.A.), alcuni gruppi figurativi di piccolo formato ma di grande intensità e qualità espressiva, nei quali rilegge l'arte antica facendo ricorso a semplificazioni puriste di sapore popolare (fig. 5). Allestisce in seguito presso l'ILVA di Vado Ligure un proprio studio-forno, dove modella e cuoce alcune grandi sculture in terracotta, caratterizzate da un'inedita modellazione delle masse dall'interno e da un linguaggio asciutto e primitivo, col quale riesce a riformulare l'impianto scultoreo destrutturato dalle avanguardie cubista e futurista. Fausto Melotti,²⁹ coinvolto da Gio Ponti nella creazione di prototipi per la Richard-Ginori di San Cristoforo, realizza intorno al 1930 alcuni modelli plastici, da realizzare in terraglia, porcellana o celadon, caratterizzati una composizione equilibrata e da volumi solidi e bloccati, i cui codici linguistici rimandano alla coeva cultura artistica austriaca. Angelo Biancini³⁰ sviluppa per la S.C.I. prototipi di sculture da riprodurre in serie in terraglia di soggetto allegorico, mitologico o sacro, improntati a un decorativismo maturo, scevro da leziosi preziosismi e leggerezze e vicino a un'essenzialità formale primorinascimentale (fig. 6). Agenore Fabbri³¹ modella presso la Fiamma di Albisola maschere e

Carige, 1995; G. MAZZOTTI, *Scritti su A. M. (1931-1980)*, Albisola, Fondazione Giuseppe Mazzotti, 1989; F.R. MORELLI (a cura di), *Kéramos. La ceramica nell'arte italiana contemporanea. 1910-2002*, catalogo, Roma, Artemide edizioni, 2002.

²⁹ Fausto Melotti (Rovereto, 1901 – Milano, 1986), laureatosi in ingegneria elettronica, frequenta all'Accademia di Brera il corso di scultura di Adolfo Wildt, stringe amicizia con Lucio Fontana e si avvicina all'ambito astrattista milanese e parigino. Il suo impegno in ceramica, sporadico prima della guerra presso diverse manifatture, diviene prevalente in seguito e, negli anni Cinquanta, realizza in proprio sculture e oggetti in terracotta smaltata di rare inventiva e qualità estetica ed esegue per Gio Ponti plastiche ornamentali per l'architettura. Per la ceramica di Melotti si veda: A. COMMELLATO - M. MELOTTI (a cura di), *F. M.: l'opera in ceramica*, catalogo, Milano, Skira, 2003; C. PIROVANO (a cura di), *F. M. Teatrini 1931-1985*, catalogo, Verona, Edizioni Galleria dello Scudo, 1996; G. VERZOTTI, *F. M.: opere in ceramica anni '50*, catalogo, Fizzonasco, Rotalfoto, 1991, *F. M.: disegni e ceramiche*, San Polo d'Enza, La scaletta, 2009.

³⁰ Angelo Biancini (Castelbolognese 1911-1988), formatosi alla Scuola d'Arti e Mestieri di Imola e poi all'Istituto d'Arte di Firenze, partecipa negli anni Trenta a importanti eventi espositivi nazionali e sviluppa progetti per l'E.N.A.P.I. Dal 1937 al 1940 è a Laveno dove realizza prototipi per la S.C.I.: vasellame con decori a rilievo per la produzione industriale e plastiche riprodotte in piccola serie. In questi anni crea anche grandi sculture a tutto tondo e rilievi smaltati a monocromo con scruzature: personaggi mitologici, animali, putti, figure femminili e religiose. Dal 1943 al 1981 insegna Plastica all'Istituto d'Arte per la Ceramica di Faenza e prosegue l'attività artistica con opere monumentali di tema religioso. Per Biancini si veda: A. MINGOTTI (a cura di), *A. B. Le forme della scultura*, Castelbolognese, Comune, 1994; G.C. BOJANI - F. BERTONI (a cura di), *A. B. tra Faenza e Laveno: ceramiche 1937-1940*, Firenze, Centro Di, 1992; F. SOLMI, *A. B.*, Bologna, Analisi, 1987; *A. B.*, catalogo, Cinisello Balsamo, Silvana, 1980.

³¹ Agenore Fabbri (Barba, 1911 - Savona, 1988) si forma alla Scuola d'Arti e Mestieri di Pistoia e poi all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Nel 1935 si trasferisce ad Albisola dove lavora come modellatore presso la Fiamma e avvia l'attività artistica ed espositiva. L'esperienza della guerra lo segna profondamente, trasformandone anche il linguaggio artistico che assume in seguito i toni di un drammatico espressionismo. Su Fabbri si veda: C. CHILOSI - L. UGHETTO, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Genova, Banca Carige, 1995; A. REGGIORI - A. POZZI, *Terra & Terra 5: A. F.*, catalogo, Cittiglio, Artigrafiche fotostampa Reggiori,

plastiche, maiolicate da Ivos Pacetti, e ritratti e figure in proprio. Alla M.G.A. lavorano Salvatore Fancello, che esegue statuine presepiali e sculturine zoomorfe animate da un modellato poetico, aspro e vibrante, Luigi Broggin, che realizza figure umane di un tormentato espressionismo, Aligi Sassu,³² perlopiù dedito alla pittura su maiolica del tema prediletto dei cavalli selvaggi, e Lucio Fontana,³³ le cui avanguardistiche ricerche in ceramica costituiscono un cardine per l'arte contemporanea e per gli sviluppi della figulina del secondo Novecento. Alla Rometti, infine, dal 1938 lavora lo scultore/ceramista spoletino Leoncillo Leonardi,³⁴ che qui approfondisce il suo bagaglio di cognizioni tecniche e realizza grandi sculture policrome di tema mitologico e religioso caratterizzate da un linguaggio barocco espressionista, come *L'Ermafrodito*, *Il Nibbio* e *le Colombe* e *L'Arpia* del 1939.

Come avviene nell'arte *tout court*, anche in ambito ceramico i drammatici eventi del secondo conflitto mondiale determinano una netta cesura tra i valori estetici, culturali e ideologici del prima

1991; S. RIOLFO MARENGO, *A. F. 1929-1988*, Savona, Cassa di Risparmio di Savona, 1988.

³² Aligi Sassu (Milano, 1912 - Maiorca, 2000) perviene alla ceramica nel 1939, quando comincia a frequentare la fornace dell'amico Tullio Mazzotti, conosciuto tramite Bruno Munari. Da pittore trasferisce su supporto ceramico i suoi soggetti pittorici, ma ben presto si dedica anche alla modellazione. Nel 1945 apre con un socio una piccola manifattura di ceramiche a Castel Cabiaglio, che chiude dopo due anni per problemi tecnici. Continua negli anni Quaranta e Cinquanta una notevole produzione ceramica con stoviglie dipinte, sculture e opere anche destinate all'architettura presso la M.G.A. e presso la fabbrica milanese di refrattari Ajò. Su Sassu si veda: G.C. BOJANI - A. PAGLIONE (a cura di), *Il gran fuoco di A.S.: 200 ceramiche e sculture dal 1939 al 1994*, Firenze, Vallecchi, 2008; G.C. BOJANI (a cura di), *A. S. l'opera ceramica*, Cesena, Il Vicolo, 2000; M. DE MICHELI, *A. S. Ceramiche*, Firenze, Edizioni della Bezuga, 1988; F. ARENSI (a cura di), *Picasso, Fontana, Sassu. Arte ceramica da Albisola a Vallauris*, catalogo, Milano, Silvana Editoriale, 2003.

³³ Lucio Fontana (Rosario, 1899 - Comabbio, 1968) apprende l'arte plastica in Argentina dal padre scultore e, rientrato in Italia, frequenta il corso di Adolfo Wildt all'Accademia di Brera. A Milano si avvicina al gruppo di artisti astrattisti vicini a Edoardo Persico e, grazie a quest'ultimo, entra in contatto, nel 1935, con Tullio d'Albisola, avviando un'intensa attività ceramica presso la fornace albisolese M.G.A., che prosegue dopo la pausa argentina degli anni del secondo conflitto mondiale. Per la ceramica di Fontana si veda: I. BIOLCHINI, *Le faenze di L. F.*, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, 2015; F. GUALDONI - P.G. CASTAGNOLI - F. D'AMICO (a cura di), *L. F. La scultura in ceramica*, catalogo, Milano, Electa, 1991; P. CAMPIGLIO, *Io sono uno scultore e non un ceramista: la ceramica di L. F. nella seconda metà degli anni Trenta*, Faenza, Comune, 1994; G. ARNALDI (a cura di), *L. F. Ceramiche e sculture*, Milano, Arte Borgogna, 1982; M. VALSECCHI, *Ceramiche di F.*, Milano, Tipo-Lito Ubezzi & Dones, 1962; E. CRISPOLTI (a cura di), *F. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1986.

³⁴ Leoncillo Leonardi (Spoleto, 1915 - Roma, 1968) si forma all'Istituto d'Arte di Perugia e poi all'Accademia di Belle Arti di Roma e privilegia da subito la ceramica come *medium* per la scultura, che interpreta in modo antimonumentale e antitradizionale. Nella seconda metà degli anni Trenta realizza le sue prime sculture in ceramica policroma. Alla Rometti produce sculture di grandi dimensioni e suppellettili (piatti, ciotole e candelieri) concepite come pezzi unici. Dal 1942 insegna all'Istituto d'Arte di Roma e abbandona l'irrealità per la quotidianità e per i temi d'impegno politico (Monumenti alla Resistenza a Venezia e Albisola). Negli anni Cinquanta adotta il codice informale. Per una sintetica bibliografia su Leoncillo si veda: F. STOCCHI (a cura di), *Sculpture by L.*, Milano, Fondazione Carriero, 2016; E. MASCELLONI (a cura di), *L. Mostra antologica*, catalogo, Roma, De Luca, 1990; *L.: works 1958-1963*, catalogo, Electa, 1990; G.C. ARGAN - M. CALVESI (a cura di), *L.: opere recenti*, Roma, L'Attico, 1960; R. LONGHI, *L. L.*, Roma, De Luca, 1954.

e quelli del dopoguerra. Alla fine degli anni Quaranta la ceramica italiana è animata da una straordinaria vitalità produttiva, che si accompagna a un impeto di rinnovamento artistico, tecnico e contenutistico: alla funzionalità ornamentale si sostituisce quella espressiva, le esecuzioni impeccabili e meticolose sono rimpiazzate da creazioni gestuali, istintive e libere (foggiatura a lucignolo, modellazione e pittura estemporanea e a mano), alle forme levigate e asciutte, ai decori sintetici e ai colori tenui sono preferite tettoniche irregolari, superfici scabre, colorazioni corpose, colature, grumi ed effetti materici. Una grandissima influenza in questa rinascenza ceramica è determinata dall'avvicinamento a questa disciplina, a partire dal 1947, del più grande artista vivente, Pablo Picasso, grazie al cui esempio moltissimi artisti *outsider* dell'arte del fuoco intraprendono esperienze creative in questo territorio, così da sdoganare la ceramica dall'ambito decorativo e utilitaristico e assurgerla definitivamente ad arte nobile.

In un panorama ceramico-artistico assai articolato di invenzioni si distinguono alcune ricerche personali e autonome che aprono a questa disciplina inaspettati orizzonti. Una di queste è sicuramente condotta da Fausto Melotti, che si esprime con un linguaggio raffinato, delicato e misterioso, applicato a un vasto catalogo di sculture (fig. 7) e di oggetti, includente anche i prodotti più comuni e popolari dell'universo ceramico, come il vaso e la piastra, ripensati all'insegna di una poetica formale tendente all'equilibrio e alla grazia, che li colloca in una dimensione extra-temporale, oltre ogni moda o tendenza. Un'altra è quella condotta da Lucio Fontana intorno al tema centrale della sua poetica: il rapporto colore/segno/spazio, indagato ad Albisola in rilievi destinati all'architettura di notevole densità plastica e cromatica e in forme scultorie "barocche" dai rutilanti effetti cromatici e luministici. La sua presenza nella cittadina ligure costituisce un'attrattiva per altri artisti, soprattutto d'area milanese, i quali prendono a frequentare le botteghe ceramiche locali, dove mettono in campo un nuovo linguaggio espressivo che in breve fa di Albisola il fulcro della stagione informale dell'arte del fuoco. Tra questi vi sono ancora Aligi Sassu, che intraprende una notevole produzione pittorica su maiolica, connotata da un denso colorismo e da andamenti morbidi e fluenti e centrata su temi paesaggistici e narrativi, vivificati da immancabili frementi presenze equine, e Agenore Fabbri, che, attraverso sculture in terracotta e piatti con figure in rilievo d'impronta espressionista, è interprete del tormento esistenziale dell'uomo. Evento *clou* della stagione artistica informale albisolese sono gli Incontri Internazionali della Ceramica,³⁵ ideati dall'artista danese Asger Jorn nel 1954 e coinvolgenti numerosi intellettuali e artisti italiani e stranieri, tra i quali Sebastian Matta, Corneille, Enrico Baj, Sergio Dangelo, Emilio Scanavino, le cui sperimentazioni ceramiche ricadono, seppure nella diversità dei modi, nell'ambito informale, con influenze surrealiste, espressioniste, neocubiste, nucleariste e spazialiste. In occasione degli

³⁵ Sugli Incontri Internazionali della Ceramica cfr. par. III.2.3.

Incontri si distingue per la vivace partecipazione alle dinamiche culturali internazionali e per le spiccate capacità personali relazionali il pittore Enrico Baj,³⁶ il quale fornisce un sostanziale contributo allo straordinario coagularsi di energie di pensiero e artistiche che si realizza ad Albisola alla metà degli anni Cinquanta. Dedito prevalentemente alla pittura in questa fase del suo percorso di ricerca, Baj adotta verso la ceramica un approccio ludico e istintuale, in perfetta coerenza alla poetica informale, ma nel corso degli anni, parallelamente all'evolversi del suo linguaggio, sperimenta nella figulina forme e modalità operative diverse, sintomatiche di un atteggiamento consapevolmente disinvolto e antiprofessionale nei confronti dell'arte.

Diversamente da quanto era avvenuto nel Secondo Futurismo, la frequentazione delle botteghe albisolesi da parte degli artisti prosegue anche nel decennio successivo (anni Sessanta), con significative presenze, come quelle di Scanavino, Jorn, Fabbri, Roberto Crippa, Saba Telli, Wifredo Lam. Inoltre, pur essendo il loro lavoro concepito come creazione unica ed estemporanea e non più, come nel passato, come ideazione di una forma o di un decoro suscettibili di una riproduzione seriale, esso non manca di influenzare anche le prassi quotidiane e la produzione artigianale delle manifatture locali (C.A.F., Torido Mazzotti, Bianco d'Albisola, Ivo Pacetti, Federico Quatrini, Lina Poggi). In più il nuovo indirizzo informale della ceramica si diffonde in maniera rapida e persistente da Albisola all'intero territorio nazionale. Un esempio emblematico di tale fenomeno è rappresentato dall'adesione alla poetica dell'*art autre* da parte di Leoncillo, che a Roma, dopo la fase di impostazione neocubista dell'immediato dopoguerra, con nature morte e figure scomposte in sommatorie di elementi geometrizzanti animati da vivaci cromatismi, approda a una scultura materica e vitalistica, nella quale l'interiorità buia e grumosa del corpo plastico è accentuata dal contrasto con le superfici piane dei tagli (fig. 8). La sua opera monumentale dedicata ai caduti di tutte le guerre realizzata nel 1955 per il lungomare di Albissola Marina segna questo nuovo rapporto tra l'autore e il *medium* ceramico e il raggiungimento del suo massimo valore plastico ed espressivo.

Anche Faenza vive nel dopoguerra un momento di grande fioritura artistica e culturale. Qui si distingue ancora la prodigiosa personalità ceramica di Melandri, con vasi, sculture, maschere e plastiche ornamentali, connotate da superfici corrose, lacerate e granulose, frutto di un'espressione divenuta intensa e drammatica, che coniuga la sapienza tecnica al genio poetico e creativo. Accanto a lui vi sono molti altri artisti, tra cui lo scultore Biancini, dedito a una ricca produzione di maioliche di linguaggio figurativo e soggetto religioso, allegorico e celebrativo, caratterizzate da un disegno geometrizzante e da superfici densamente graffite, il ceramista di ottime capacità tecniche, Mario Morelli, le cui plastiche maiolicate sono caratterizzate da preziosi lustri e riflessi, Guerrino Tramonti, che sviluppa una personale ed essenziale sintassi figurativa, di derivazione picassiana,

³⁶ Sull'opera ceramica di Enrico Baj cfr. par. III.3.

con la quale raffigura nature morte, animali e volti umani, e ancora Domenico Matteucci, Uberto Zannoni, Franco Zoli, Goffredo Castellini. Tra le giovani leve vi è Carlo Zauli³⁷ – destinato a emergere come una delle figure di spicco nella ceramica del XX secolo – che, raccogliendo gli stimoli culturali offerti dall'aggiornato e internazionale ambiente artistico faentino, sviluppa le sue prime creazioni di marca informale. Accanto a lui, tra prove scolastiche e prime ricerche espressive, vanno definendosi le acerbe personalità artistiche dei talentuosi ceramisti Ambrogio Pozzi, Ivo Sassi, Nanni Valentini, Pino Spagnulo, Goffredo Gaeta, Clara Garesio, Graziano Pompili, Carlo Negri.

Sebbene in tono minore rispetto a Faenza e ad Albisola, molti centri italiani presentano nel dopoguerra interessanti proposte di rinnovamento.³⁸ A Firenze dal 1950 è attivo il ceramista

³⁷ Carlo Zauli (Faenza, 1926-2002) si forma all'Istituto d'Arte per la Ceramica di Faenza, specializzandosi dopo il diploma presso la stessa scuola in Decorazione Ceramica (Corso Speciale) e collaborando alla docenza di Angelo Biancini. Nel 1950 avvia l'attività ceramica nel laboratorio Nuova Ca' Pirota, in società con Uberto Zannoni, producendo ceramiche di tradizione, al contempo avvia una ricerca personale aggiornata alle moderne tendenze artistiche e partecipa a concorsi e mostre nazionali con buoni riscontri. A Milano entra in contatto con i CoBrA, i Nucleari, gli Spazialisti e conferma la propria adesione alla linea informale. Dal 1958 insegna all'Istituto d'Arte di Faenza e nel 1962 è co-fondatore dell'industria LaFaenzaCeramica, che dirige artisticamente fino agli anni Novanta. Negli anni Sessanta e Settanta esegue grandi sculture che coniugano l'indirizzo tardo-informale con influenze minimaliste orientali. Per una bibliografia essenziale sul ceramista si veda: F. IWAKI - L. CAMEL - C. SPADONI - R. MATSUBARA, *C. Z., a retrospective*, catalogo, Kyoto, The National Museum of Modern Art, 2007; G. CORTENOVA - L. FABBRI (a cura di), *C. Z. L'alchimia delle terre 1952-1991*, catalogo, Faenza, Ed. del Museo Internazionale delle Ceramiche, 2002; *Mostra di un maestro: C. Z.: dieci anni di scultura in gres*, Bologna, Grafis, 1978.

³⁸ Tra le realtà più interessanti del dopoguerra in Campania vanno ricordati gli opifici Ceramica Artistica Posillipo (CERAR), animato dal pittore Edoardo Giordano e dallo scultore Antonio De Val, e I Due Fornaciari, fondato e condotto da Giuseppe Macedonio e Romolo Vetere, con la collaborazione esterna, come designer, dello scultore Giuseppe Mazzullo. Sempre a Napoli opera come docente e come artista il creatore de La Salamandra, Davide Fabbri, che qui si dedica a una produzione scultoria in terracotta ricoperta con smalti monocromi e lustrati, di temperamento malinconico e di tema popolare e letterario. In Toscana Eugenio Pattarino, approdato alla ceramica dalla scultura, dopo un esordio neocubista, si dedica a sontuose plastiche di tema eroico e religioso, connotate da un decorativismo baroccheggiante. A Firenze opera l'artista parmense, Ugo Lucerini, che si distingue per un personale e riconoscibile codice figurativo connotato da un timbro fiabesco e aggraziato e declinato in rilievi di soggetto femminile, su tema sacro, mitologico, allegorico. Sempre nel medesimo territorio (Lastra a Signa) è attiva la fornace La Cava, che affianca alla produzione commerciale l'esecuzione di pezzi unici aggiornati alle correnti pittoriche coeve e realizzati da artisti, tra cui Mario Nuti e Alberto Caverni. A Castelli, dove insegna all'Istituto d'Arte, è attivo il ceramista bolognese Arrigo Visani, che si esprime con un linguaggio grafico ironico e didascalico. Molto vivace è poi l'ambiente pesarese, con numerose manifatture e artisti interessanti, tra cui Bruno Baratti, quello sammarinese, dove si assiste alla nascita di molte nuove fornaci, tra le quali primeggia la Marmaca, e quello veneziano, con alcuni validi artisti, come Giobatta Mitri e come Neera Gatti, che apre una bottega/scuola e plasma forme naturali e funzionali valorizzate da smalti informali, e ottime fornaci, come la Miracoli e la San Paolo, affidata alla direzione artistica del pittore Otello Rosa e protagonista di una rinascita decorativa, ma artisticamente aggiornata, dell'oggetto d'uso. A Nove spiccano le personalità degli scultori e maestri

campano Guido Gambone,³⁹ che qui fonda la manifattura La Tirrenia e conduce l'attività artistica in ceramica con ottimi riconoscimenti critici e con una importante attività espositiva, sviluppando uno stile originale, nel quale confluiscono suggestioni del folklore e della tradizione, elementi di arcaismo, influssi picassiani e delle principali tendenze contemporanee (fig. 9). Sempre in Toscana opera in una propria manifattura Marcello Fantoni,⁴⁰ che per la qualità e la longevità della ricerca tecnica e artistica è riconosciuto dalla critica e dal mercato come un protagonista dell'arte ceramica del Novecento, capace di unire l'attenzione ai volumi con la cura del cromatismo e del segno, in opere scultorie (fig. 10) e pittoriche di taglio neocubista e forme vascolari animate dall'uso sperimentale degli smalti.

Particolarmente sentito dai ceramisti nel dopoguerra è il fascino del Primitivismo, che si esprime nella creazione di volumi e racconti grafici e pittorici spesso legati a temi simbolici, mistici oppure epici. A tale tendenza appartengono, ad esempio, il sardo Gavino Tilocca,⁴¹ che perviene alla

Giovanni Petucco e di Andrea Parini, al cui insegnamento si forma una scuola locale, di cui fanno parte Alessio Tasca e Pompeo Pianezzola e i cui membri costituiscono il sodalizio artistico Gruppo 9.

³⁹ Formatosi artisticamente a Vietri sul Mare nel "periodo tedesco" e qui in seguito direttore artistico dell'I.C.S. (Industria Ceramica Salernitana), Guido Gambone (Montella, 1909 - Firenze, 1969) si trasferisce a Firenze quando la manifattura stringe un accordo con la Cantagalli. Nel 1939 rientra a Vietri dove è ancora operativa l'artista Irene Kovaliska, il cui stile poetico e fiabesco non manca di esercitare una fortissima influenza sulla ceramica locale. Nell'immediato dopoguerra fonda con Andrea D'Arienzo la fabbrica La Faenzerella, che immette sulla scena ceramica un ampio ventaglio di tipologie di oggetti d'uso e di decorazione, realizzati con materiali e tecniche locali e con uno stile incantato e popolare di sapore mediterraneo. Per una bibliografia su Gambone si veda: M. BIGNARDI, *G. G.: dipinti e ceramiche 1930-1969*, catalogo, Salerno, De Luca, 2003; A.P. FIORILLO, *Lo stile vietrese fra gli anni Quaranta e Sessanta*, in M. BIGNARDI (a cura di), *La ceramica di Vietri sul Mare. Figure di una storia sospesa sul Mediterraneo*, Salerno, Menabò, 2003; P. VISCUSI, *Lo stile Vietri tra Dölker e G. G.: cronaca e storia della ceramica vietrese nel contesto nazionale e internazionale*, Napoli, Il Sapere, 1996; C. CASERTA - N. SCONTRINO, *G. G. tra ceramica e pittura*, Salerno 1994; E. ALAMARO, *G.G.: la leggenda della ceramica*, Napoli, Pironti, 1991; G. SALVATORI, *G. G.*, in PICONE PETRUSA, 2000).

⁴⁰ Marcello Fantoni (Firenze, 1915-2011), dopo la frequenza dell'Istituto d'Arte di Firenze e la pratica presso diverse manifatture ceramiche, apre a Firenze nel 1936 la Ceramiche Fantoni, dove realizza vasellame, oggetti decorativi e sculture artistiche. Dopo la pausa bellica ed alcuni incarichi presso altre fornaci, riprende la produzione in proprio, dedicandosi dagli anni Cinquanta ad opere uniche. Grande sperimentatore della materia, è interprete di diverse correnti artistiche: Novecento, Primitivismo, Neocubismo, Astrattismo, Informale, fino al Minimalismo degli ultimi lavori. A partire dal 1970 nel suo studio istituisce la Scuola Internazionale d'Arte Ceramica e si dedica all'insegnamento e alla sperimentazione delle cotture ad alta temperatura. Sul ceramista Fantoni si veda: S. GARVANI (a cura di), *M. F.*, Fiesole, De Paoli Edizioni d'Arte, 2015; M. Fantoni: *Omaggio agli antenati: opere inedite*, Firenze, Pagliai Polistampa, 2001; O. CASAZZA (a cura di), *Ceramica come arte: M. F. ceramista scultore*, catalogo, Firenze, Octavo, 2000; A. PAOLUCCI, *M. F.*, Firenze, Edizioni della Bezuga, 1999.

⁴¹ Gavino Tilocca (Sassari, 1911-1999) frequenta il Corso di Scultura all'Accademia di Belle Arti di Carrara e, rientrato in Sardegna, intraprende la carriera artistica come scultore e in seguito come pittore partecipando a diverse rassegne espositive regionali e nazionali e realizzando opere pubbliche. Dopo il secondo conflitto

ceramica dalla scultura e dalla pittura e rielabora la tradizione della sua terra in sculture di stampo arcaico picassiano dall'espressione moderna e potente, e il siciliano Salvatore Cipolla,⁴² attivo a Sesto Fiorentino, il quale coniuga capacità manuali e sapienza tecnica, con la memoria del passato e con una grande sensibilità e volontà comunicativa, creando figurazioni ancestrali, animate da accenti mitici e leggendari, per le quali usa argille e smalti di sua formulazione. Sempre di carattere primitivista, ma in questo caso di linguaggio non figurativo, bensì astratto-geometrico, sono le ceramiche realizzate alla Mascarella di Bologna da Carlo Negri, caratterizzate da originali soluzioni vascolari ricoperte da reticoli di segni a rilievo. A Roma operano in questo ambito di ricerca in ceramica – prima di passare alle grandi sculture in marmo – i fratelli Andrea e Pietro Cascella, con una propria fornace, dove creano forme totemiche, figure solari e vasi antropomorfi. Sempre nella capitale sono attivi, inoltre, il siciliano Salvatore Meli,⁴³ che dopo l'iniziale adesione alla tendenza neocubista, si indirizza all'arcaismo, con figurazioni incise sul corpo dell'oggetto e colorate con tinte opache, e il libico Nino Caruso, che crea vasi a lucignolo dalle forme libere e dai motivi decorativi che rimandano all'arte rupestre. Degni di nota sono anche i ceramisti campani Giuseppe Macedonio e Salvatore Procida⁴⁴ e i veneti Nereo Boaretto, Tono Zancanaro ed Elio Schiavon.⁴⁵

mondiale scopre la ceramica e, spinto dal desiderio di approfondimento della disciplina, frequenta Albisola, Firenze e Roma. Stabilitosi a in Sardegna ottiene come ceramista notevoli riconoscimenti e incarichi. Prosegue intensamente e con successo l'attività ceramica fino alla metà degli anni Settanta. Su Tilocca si veda: G. ALTEA, *G. T. ceramiche*, catalogo, Nuoro, Eikon, 2013; G. MURTAS (a cura di), *T. scultore*, Cagliari, Arte Duchamp, 1997; G. ALESSANDRINI, *Lo scultore sardo G. T.*, in «Arte Stampa», n. 8, Genova, 1962.

⁴² Salvatore Cipolla (Mirabella Imbaccari, 1933 - Firenze, 2006) frequenta la Scuola d'Arte di Comiso e il corso di ceramica dell'Istituto d'Arte di Caltagirone e prosegue la formazione artistica all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Ben presto partecipa con le sue ceramiche a mostre e competizioni nazionali che gli procurano riconoscimenti e dal 1960 tiene numerose personali e realizza opere pubbliche. Per una sintetica bibliografia su Cipolla si veda: G. COSTANTINO - G. CIPOLLA (a cura di), *S. C.: opere dal 1965 al 2010*, catalogo, Agrigento, Lussografica, 2010; M. VANNI, *S.C. La ceramica*, catalogo, Poggibonsi, Carlo Cambi editore, 2007; M. CORRADINI, *S. C.*, Brescia, Schreiber, 1971.

⁴³ Su Salvatore Meli (Comiso, 1929 - Roma, 2011) si veda: R. GUTTUSO - DI G. MARCHIORI, *S. M.*, Roma, De Luca, 1953; F. BERTONI - J. SILVESTRINI, *La ceramica italiana del Novecento*, Milano, Electa, 2005; C. CASALI (a cura di), *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra. Da Fontana a Leoncillo, da Melotti a Ontani*, catalogo, Pistoia, Gli Ori, 2014.

⁴⁴ Conclusa la precedente esperienza nella manifattura I Due Fornaciari, dal 1946, Giuseppe Macedonio (Napoli, 1906-1986) lavora in proprio a plastiche di impronta arcaica ed espressionista, anche influenzate dal rapporto diretto con l'ambiente tedesco-vietrese (su Giuseppe Macedonio si veda G. SALVATORI, *G. M.*, in PICONE PETRUSA 2000). Allo stesso contesto culturale appartiene la produzione del vietrese Salvatore Procida (Vietri, 1905-1965), già attivo nelle faenze di Stüdemann e Melamerson nel "periodo tedesco" e ora titolare coi fratelli Giosuè e Vincenzo di una propria bottega a Vietri. Procida inventa un personale linguaggio ceramico per il quale si avvale di smalti che conferiscono alle sue forme, dipinte e/o modellate in modo "infantile" e sgraziato, una superficie materica accidentata, scabra e vetrosa.

⁴⁵ Nell'area padovana il ceramista dal timbro bizzarro, Nereo Boaretto (Montegrotte Terme, 1914 - Padova, 1977), dopo svariate esperienze in fabbriche di porcellana e botteghe ceramiche italiane ed estere, avvia un

Infine negli anni Cinquanta si registra un ritorno d'interesse da parte del mondo ceramico verso l'oggetto decorativo e funzionale prodotto in serie, che spazia dalla piccola statuaria eseguita a stampo o a collage di soggetto caricaturale, muliebre, allegorico, religioso o pop – come nel caso dei personaggi di Walt Disney realizzati dalla Zaccagnini –, ai complementi d'arredo, come camini, fontane, lumi, cornici, contenitori, prodotti soprattutto da grandi fabbriche, come la Richard-Ginori, sempre guidata da Gariboldi, e la S.C.I., ancora diretta da Andlovitz. Quest'ultima vive in questo decennio una dirompente stagione di rinnovamento stilistico grazie al lavoro avveniristico dell'artista/industrial designer Antonia Campi,⁴⁶ che sviluppa un ricco campionario di ardite ceramiche a forma libera riproducibili in grande serie ispirate alle ultime tendenze del design scandinavo e alle coeve neo-avanguardie artistiche internazionali. Sempre nel campo della progettazione industriale occupano un posto di rilievo le creazioni dei tardi anni Cinquanta dell'architetto/designer Ettore Sottsass⁴⁷ per la Manifattura Cav. G. Bitossi & Figli (Bitossi) di Montelupo Fiorentino, che manifestano una elaborazione moderna, razionale ed essenziale della forma dell'oggetto, affrancata da velleità artistiche (fig. 11), e ancora quelle di Aldo Londi, direttore artistico della stessa manifattura dal 1946 al 1976 e creatore di oggetti di design e plastiche stilizzate di animali completate da gradazioni di smalti e texture a incisione, di Bruno Bagnoli, sempre designer per Bitossi e ideatore di oggetti dalle forme fitomorfe e di sculture in grès dai toni rugginosi e dalle forme chiuse e arcaicizzanti, e del designer Piero Fornasetti, inventore di uno stile inconfondibile, caratterizzato da grazia, eleganza e fantasia e declinato in una infinità di partiti grafico-decorativi ispirati alla storia dell'arte italiana e applicati alla superficie delle tipologie tradizionali dell'oggetto fittile.

Negli anni Sessanta e Settanta si intensifica il coinvolgimento del ceramista nel design industriale dell'oggetto d'uso e d'arredo e del complemento d'architettura attraverso la collaborazione con aziende di settore. L'industria offre peraltro all'artista l'opportunità e i mezzi per fare ricerca e per

proprio laboratorio, nel quale affianca alla produzione commerciale, pezzi unici d'un primitivismo istintivo e popolare. Presso questo atelier è attivo anche l'artista Tono Zancanaro (Padova, 1906-1985), che usa la ceramica come supporto su cui esprimere il suo talento nell'incisione e nel disegno. Sempre a Padova ha bottega Elio Schiavon (Arzergrande, 1925 - Tonadico, 1985), che riesce a conciliare l'invenzione artistica con la lingua popolare e quotidiana del prodotto commerciale e a infondere uno spirito gaio e leggero a forme d'ispirazione arcaica.

⁴⁶ Su Antonia Campi cfr. par. III.4.

⁴⁷ Ettore Sottsass (Innsbruck, 1907 - Milano, 2007) si interessa di design ceramico dal 1955, progettando alcuni modelli vascolari per la Bitossi. Riprende l'esperienza con la fabbrica toscana anche negli anni Sessanta e Settanta, mentre dagli Ottanta fonda il gruppo di progettazione Memphis, collabora con altre manifatture e intraprende il progetto *I Disuguali* con l'artista Enzo Cucchi, consistente nell'edizione periodica di tavolette in ceramica. Su la ceramica di Sottsass si veda: F. FERRARI, *E. S. Tutta la ceramica*, Torino, Allemandi, 1996; B. BISCHOFBERGER, *E. S. Ceramics*, London, Thomas and Hudson, 1995; D. MATERNI-BALDOUY - F. BAUDOT - B. RADICE, *Memphis. Ceramique, argent, verre: 1981-1987*, catalogo, Paris, Michel Aveline, 1991.

sviluppare nuove soluzioni tecniche basate sull'impiego di materiali meno consueti nelle pratiche di bottega – ad esempio il grès –, di cotture ad alte temperature, di sistemi innovativi di coloritura e/o decorazione e di nuove modalità di foggatura. Nondimeno queste cooperazioni costituiscono il terreno di sperimentazione di nuove proposte formali, spesso caratterizzate da linee semplici, morbide e sinuose, d'ascendenza scandinava. Moltissimi sono i nomi di ceramisti e di artisti provenienti da altri ambiti espressivi attivi in questi decenni nel design ceramico, in un orizzonte tipologico che va dalla piastrella da rivestimento al lavabo, al set da tavola, alla lampada, all'oggetto decorativo. Tra i tanti vi sono il veneto Alessio Tasca,⁴⁸ che, dopo una stagione creativa influenzata dal Razionalismo, sviluppa nei tardi anni Sessanta oggetti come *cornovaso*, *arcovaso*, *chiocciola*, *canoa*, caratterizzati da un originale e inconfondibile codice formale, derivato dall'impiego della tecnica dell'estrusione, oppure Ambrogio Pozzi,⁴⁹ che opera nell'azienda di famiglia (Ceramica Franco Pozzi S.p.a) di Gallarate, mettendo in campo un'interessante produzione caratterizzata da essenzialità e purezza formale e da un esatto rapporto tra funzionalità ed eleganza, o ancora Nanni Valentini,⁵⁰ che lavora con Franco Bucci nello storico Laboratorio Pesaro, e come designer nella

⁴⁸ Alessio Tasca (Nove, 1929) conduce studi di indirizzo artistico e frequenta maestri ceramisti locali. Nel 1948 avvia coi fratelli una bottega ceramica nella quale propone una produzione antitradizionale di oggetti e sviluppa al contempo l'interesse per la scultura. Negli anni Cinquanta crea forme d'influenza Bauhaus con le quali partecipa a importanti eventi espositivi. Nel 1961 apre un proprio laboratorio dove si dedica alla scultura e nel 1967 mette a punto la prima trafila, con cui crea per estrusione caratteristici oggetti di serie di design che gli procurano riconoscimenti internazionali. Dal 1974 utilizza una trafila di maggiori dimensioni con matrice a griglia per creare sculture di grandi dimensioni. Su Tasca si veda: N. STRINGA - E. PRETE (a cura di), *Il vasaio innamorato. Scritti per gli 80 anni di A. T.*, Treviso, Canova, 2010; N. STRINGA (a cura di), *A. T. Terre rare*, Vicenza, N. Pozza, 1997; F. GUALDONI (a cura di), *A. T.*, catalogo, Laveno Mombello, Museo internazionale design ceramico, 2002.

⁴⁹ Ambrogio Pozzi (Varese, 1931), figlio dell'industriale ceramista Franco, laureatosi in chimica, si interessa alla ceramica dai primi anni Cinquanta, frequentando l'Istituto d'Arte di Faenza, dove stringe amicizia con Nanni Valentini, Albert Diato e Carlo Zauli (col quale collabora alla Nuova Ca' Pirotta realizzando alcuni esemplari in maiolica di sapore primitivista). In seguito si dedica con successo alla creazione di prototipi per la fabbrica di famiglia, nonché per la Richard-Ginori, la Rosenthal e la Thomas. Negli anni Novanta realizza pezzi unici o di piccola serie prodotti dalla Ceramica Ibis di Cunardo e dalla Ceramica Pezzetta di Udine e collabora con Rometti di Umbertide progettando una premiata serie di complementi da cucina. Tra i numerosi riconoscimenti, nel 2000 ottiene il Premio Internazionale Design Ceramico di Laveno Mombello. Su Ambrogio Pozzi si veda: *A.P.*, catalogo, Milano, Electa, 1987; F. GUALDONI (a cura di), *A. P.: storie di forme*, Milano Electa, 2000; *Una storia italiana: le ceramiche Rometti rendono omaggio al designer A. P. 1931-2012*, Città di Castello, Icona, 2014; L. CONCONI, *A. P.: tra arte e design*, Varese, Liceo artistico A. Frattini, 2013.

⁵⁰ Dopo gli esordi faentini (frequenta le scuole di ceramica di Pesaro e Faenza) influenzati dal primitivismo del maestro Biancini, Nanni (Gian Battista) Valentini (S. Angelo in Vado, 1932 - Vimercate, 1985) si converte alla poetica dell'*art autre* e avvia a Milano l'attività artistica, accompagnandola a una profonda riflessione intellettuale e filosofica. Su Valentini si veda: A. PISTOLESI - S. ORLANDO RIVA (a cura di), *N. V.: ho scelto la materia*, catalogo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009; N. VALENTINI - N. CAGNONE, *N. V.: la materia come poetica*, catalogo, Martano, 1997; L. GELMINI (a cura di), *N. V. 1932-1985: il silenzio del seme*, catalogo, Ancona, Galleria del Falconiere, 1996.

fornace C.A. di Arcore, creando moderni manufatti in grès dall'estetica rigorosa.

Accanto alla qualificazione del prodotto ceramico industriale grazie al design d'autore, prosegue e si sviluppa ulteriormente nei decenni VII e VIII del Novecento l'interesse di artisti e ceramisti per la creazione del pezzo unico con valenza esclusiva d'opera d'arte, sulla scorta di una ormai matura consapevolezza delle potenzialità artistiche del mezzo. Il linguaggio informale è ancora al centro delle invenzioni fittili, sebbene con espressioni che si fanno via via più raffinate, intime e meditate, come nel caso della serie dei *Fogli* prodotti a Roma dalla scultrice Nedda Guidi⁵¹ nei primi anni Sessanta. Un altro esempio in tale direzione è fornito da Nanni Valentini, il quale sviluppa un personale linguaggio plastico intenso e drammatico, tendente alla semplificazione formale e compositiva e alla valorizzazione della forza recondita della materia nuda, assunta come patrimonio di tradizioni, cultura, storia. Ulteriori contributi a tale ricerca artistica, nello stesso contesto milanese, sono anche quelli di Giuseppe Spagnulo, che realizza piccole sculture in grès e terracotta d'influenza informale dalla forte tensione spaziale, di Rosanna Bianchi, che si forma in ambito accademico e poi artigianale e si esprime attraverso tipologie ceramiche tradizionali (vasi, piatti, piastre), le cui superfici sono attraversate da graffi e ferite, e di Franco Meneguzzo, che dopo interessanti esperienze nel campo del design nella D.E.M. (Danese e Meneguzzo) e poi in collaborazione con Bruno Munari e con Enzo Mari, crea opere uniche dalle tettoniche essenziali sulle quali interviene con incisioni e scalfiture d'impronta gestuale. In Veneto mentre Tasca estrude grandi sculture in argille cuocenti ad alte temperature, Giuseppe Lucietti si dedica al design e alla ricerca artistica e crea lastre acromatiche nelle quali la tridimensionalità è affidata all'inclusione di fibre naturali nell'argilla, a leggere ondulazioni o alla serialità del segno, così da produrre variazioni luminescenti, in linea con le ricerche sul Cineticismo del Gruppo N di Padova. A Firenze Gambone realizza forme essenziali e rigorose in grès di impronta astratto-concettuale. A Faenza è ragguardevole l'attività scultoria svolta da Zauli, che realizza opere di grandi dimensioni, nelle quali privilegia l'uso del grès smaltato con l'esclusivo "bianco Zauli" e sviluppa un proprio formulario espressivo, connotato da morbidi andamenti ondosi, che rimandano alla natura geologica e marina (fig. 12), e da Alfonso Leoni, che, in rottura con le convenzioni della disciplina ceramica, traspone nell'arte del fuoco i linguaggi artistici contemporanei, dalla performance alla Pop Art, all'Arte Concettuale (fig. 13). In Abruzzo esordisce negli anni Settanta lo scultore castellano Giancarlo Sciannella, che si esprime attraverso composizioni di impronta Land Art, nelle quali combina volumi ceramici dall'apparenza grezza e naturale con ferri, legni ed altre materie.

Il crescente interesse per la pura forma plastica astratta, disgiunta cioè dalle funzioni narrativa o descrittiva, si estende anche alla dimensione monumentale e architettonica. Quest'ultima, che si

⁵¹ Su Nedda Guidi cfr. par. IV.3.

avvale per consuetudine tecnico-costruttiva di assemblaggi modulari, si esprime in questi anni attraverso soluzioni compositive di multipli scultorii particolarmente suggestive nel lavoro del ceramista Nino Caruso⁵² e in quello del greco attivo a Faenza, Panos Tsolakos, entrambi cooperanti con industrie di ceramiche da rivestimento. In particolare il lavoro di Caruso è innovativo per l'impiego di un materiale inedito per la ceramica, il polistirolo espanso, utilizzato per creare prototipi formali da cui ricavare multipli ceramici, che sono poi composti in sequenze organizzate sulle superfici architettoniche o negli spazi della città. Anche Nedda Guidi, dopo la breve fase informale, sceglie di dedicarsi prevalentemente a composizioni modulari improntate a uno strutturalismo minimalista. Portando avanti con religiosa dedizione un'indagine approfondita sul *medium* ceramico, l'artista intraprende una autonoma ma non isolata ricerca artistica ed esistenziale che la conduce alla progressiva purificazione e razionalizzazione delle prassi operative, della forma e della materia dell'opera scultoria. Caratterizzate da purezza stilistica unita a dominio del materiale sono anche le sculture di Emidio Galassi, articolate su volumi elementari, composti in sistemi modulari in cui prevale l'idea dell'incastro.

In tutta Italia sono numerosi i ceramisti che conseguono importati risultati nella ceramica d'arte e tra questi vi sono, ad esempio, Pompeo Pianezzola,⁵³ che adotta una espressione scabra e poetica del materiale attraverso fogli di terracotta animati da tracce coloristiche e misteriosi grafemi che alludono all'antico, Candido Fior,⁵⁴ che si ispira alla natura per creare forme plastiche dai colori neutri di carattere primordiale, Ivo Sassi,⁵⁵ che inventa un personale linguaggio scultorio astratto,

⁵² Sulla ceramica modulare architettonica di Nino Caruso cfr. par. IV.4.

⁵³ Dopo il diploma alla Scuola d'Arte per la Ceramica di Nove, Pompeo Pianezzola (Nove, 1925 - Marostica, 2012) prosegue gli studi all'Accademia di Belle Arti di Venezia e fa esperienza come decoratore ceramico nella Manifattura Barettoni. Comincia nel 1949 l'attività artistica ed espositiva con positivi riscontri. Dalla fine degli anni Cinquanta, affrancatosi dal naturalismo, compie ricerche materico-cromatiche su forme piane essenziali, *Superfici, Pagine*, che gradualmente conquistano lo spazio nei *Libri e Volumi*. Si interessa di design collaborando, dal 1967, con le ditte Zanoli & Sebellin di Nove e Appiani di Treviso. Su Pianezzola si veda: *Testo a fronte: opere di P. P.*, 1950-2002, catalogo, Cittadella, Biblos, 2002; E. CRISPOLTI - G.C. BOJANI, *P. P. Segni e impronte del tempo*, catalogo, Faenza, Circolo degli artisti, 1993; F. GUALDONI (a cura di), *P. P.: opere dal 1963 al 1990*, Milano, Electa, 1990.

⁵⁴ Candido Fior (San Martino di Lupari, 1942) compie la sua formazione a Venezia, all'Istituto d'Arte Carmini e all'Accademia di Belle Arti e appena ventenne esordisce artisticamente prendendo parte alla Biennale di Venezia del 1962. Dall'inizio degli anni Sessanta collabora con diverse manifatture ceramiche venete, tra cui quella di Alessio Tasca a Nove, e nei primi anni Settanta apre una propria manifattura nella sua città natale, dove alla normale produzione in piccola serie di oggetti d'arredamento affianca la realizzazione di sculture e pezzi unici, oltre alla progettazione di ceramiche di design per l'industria. Dagli anni Ottanta crea delicate terrecotte dalle forme appena accennate e dal tenue cromatismo, pezzi unici o in piccola serie, realizzate con stampaggio a mano in forme di gesso. Su Fior si veda: C. ROSSI, *C. F.: opere silenti*, Vicenza, Terra ferma, 2009; C. F.: *il respiro delle cose*, Cittadella, Biblos, 1999; *Ceramica '80: Bernardi, Bonaldi, Fior, Lucietti, Pianezzola, Sartori, Tasca*, catalogo, Bassano, Grafiche Tassotti, 1980.

⁵⁵ Ivo Sassi (Brisighella, 1937) frequenta l'Istituto d'Arte per la Ceramica di Faenza e partecipa all'ambiente

pervaso da tensioni dinamiche organicistiche e suggestioni tecnologiche, mentre una voce fuori dal coro è quella di Federico Bonaldi,⁵⁶ autore di un bizzarro campionario scultorio di personaggi grotteschi e di apparati di figurazioni fantastiche, pervase da un barocco decorativismo, la cui esecuzione si affida alla profonda conoscenza delle terre e delle cotture.

Nuovi apporti espressivi arricchiscono il mondo della figulina anche negli anni Ottanta e Novanta e sempre più si infittisce il rapporto con l'arte contemporanea attraverso le incursioni in territorio ceramico di esponenti della Transavanguardia (Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente, Mimmo Paladino) e di artisti provenienti dalle più disparate esperienze, come Enrico Baj, Alberto Burri, Giacinto Cerone, Remo Brindisi, Achille Perilli, Giosetta Fioroni, Pablo Echaurren, Arnaldo Pomodoro, Carla Accardi, Piero Dorazio, Luigi Ontani e molti altri ancora. Buona parte di questa produzione ceramica d'autore si esplica mediante una modalità collaborativa dell'artista ideatore con il maestro ceramista esecutore del suo progetto. In tal senso è esemplare l'attività svolta dalla Bottega Gatti di Faenza⁵⁷ che, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, realizza con maestria e versatilità prestigiosi interventi per artisti stranieri e italiani. Tra questi ultimi vi è, ad esempio, Luigi Ontani,⁵⁸ che approda a Faenza nei primi anni Novanta, dopo alcune precedenti esperienze ceramiche, e che qui intraprende, in sodalizio col direttore artistico della Bottega, Davide Servadei, una prolifica produzione di opere ceramiche di crescente livello qualitativo e impegno esecutivo, caratterizzate da un linguaggio allegorico, denso di rimandi culturali e iconografici.

faentino delle botteghe collaborando con Francesco Nonni e Carlo Zauli. Avvia nei primi anni Sessanta un'attività autonoma in ceramica e comincia a partecipare a mostre e concorsi, ottenendo riconoscimenti e incarichi. Dal 1965 la sua poetica acquista una precisa fisionomia formale: fino al 1971 sviluppa il ciclo *Era tecnologica*, utilizzando soprattutto la maiolica bianca, e, da questa data, inizia il ciclo *E.T. Genesi*, in cui fonde elementi geometrici con un organicismo largamente informale utilizzando il colore nero, l'oro e platinature a terzo fuoco. Collabora con aziende produttrici di piastrelle: Ceramica Artistica Italia 68, Ceramica L'Astorre, Ceramica Del Conca. Dagli anni Settanta tiene mostre personali e installa opere in luoghi pubblici. Su Sassi si veda: I. S. *Naturalmente ceramica*, catalogo, Argenta, Comune, 2016; F. BERTONI, I. S. *Forme della materia*, catalogo, Faenza, Valfrido, 2007; I. SASSI - F. BERTONI, I. S. *in conversazione con Franco Bertoni*, Faenza, Edit Faenza, 2006.

⁵⁶ Federico Bonaldi (Bassano del Grappa, 1933-2012) e frequenta l'Istituto d'Arte per la Ceramica di Nove, allievo di Andrea Parini, e l'Istituto d'Arte di Venezia e inizia l'attività di ceramista intorno al 1950 e partecipando a numerose mostre in Italia e all'estero e contribuendo, insieme a Lucietti, Pianezzolla e Tasca, al rinnovamento della tradizione ceramica veneta. Nel 1957 inaugura un proprio laboratorio a Bassano e realizza opere in argilla refrattaria, porcellana e grès, eminentemente materiche che, grazie a uno spregiudicato uso delle tecniche, raggiungono effetti di sorprendente policromia. Le sue "ceramiche fischianti" ottengono un particolare riscontro. Su Bonaldi si veda: A. BONALDI - G. ERICANI - N. STRINGA (a cura di), *F. B.: la magia del racconto*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2015; G. MAZZOTTI, *El mondo roverso. F. B.*, Treviso, Canova, stampa 1964; *F. B.*, Cesuna, Associazione amici del Museo dei cuchi, 2007.

⁵⁷ Sulla Bottega Gatti cfr. par. V.3.

⁵⁸ Sull'esperienza ceramica di Luigi Ontani cfr. par. V.4.

Non esistendo più, oramai, le grandi manifatture alto-artigianali, la ceramica d'arte è territorio esclusivo dei maestri ceramisti e degli artisti, i quali, unitamente alla creazione di opere uniche, si dedicano spesso al design industriale, con realizzazioni interessanti, che non ottengono, tuttavia, risultati commerciali paragonabili a quelli di analoghe produzioni degli anni della ripresa economica. Un particolare rilievo nel settore del progetto ceramico ha il gruppo Memphis, fondato a Milano nel 1981 da Ettore Sottsass, con alcuni giovani designer e ceramisti (Marco Zanini, Antonella Cimatti, Matteo Thun, Remo Buti), i cui modelli dalle forme asimmetriche e totemiche e dai colori squillanti sono realizzati dalla Bitossi di Montelupo e dall'atelier di Alessio Sarri a Sesto Fiorentino (fig. 14). Anche in modo individuale Sottsass si dedica al design ceramico, ideando prototipi formali che danno forte impulso al movimento New Design, che intende ripensare il prodotto industriale con uno spirito più fantasioso e allegro, senza per questo rinunciare alla chiarezza compositiva. Pure l'architetto e designer Ugo La Pietra⁵⁹ si muove nell'ambito della progettazione, alimentando il filone del Design Radicale e facendo realizzare in ceramica presso numerose fornaci diffuse in tutto il territorio nazionale serie di artefatti che si inseriscono nella tradizione dell'artigianato artistico italiano di specificità locale.

Accanto agli artisti che si avvicinano all'arte del fuoco negli ultimi decenni del secolo proveniendo da altri ambiti creativi, sono ancora attivi numerosi tra i protagonisti del panorama della ceramica italiana del secondo Novecento, come: Fantoni, che prosegue nell'aggiornamento del suo ampio registro linguistico con sperimentazioni formali e materico-cromatiche; Cipolla e Fabbri, che interpretano, ciascuno con un proprio linguaggio, ma con un comune timbro espressionistico, il dramma della condizione umana attraverso sculture figurative di toccante impatto emotivo; Valentini, che, nella prima metà degli anni Ottanta, porta avanti il suo discorso con opere di uno struggente minimalismo, nelle quali l'archetipica essenzialità degli elementi della composizione si accorda alle remote suggestioni prodotte dalla materia povera e spoglia (fig. 15); Zauli, che, dopo le grandi sculture in grès monocromo della stagione precedente, si riappropria del colore e di una dimensione più intima e misurata dell'oggetto ceramico; Galassi, che realizza la fortunata serie *Are* di costruzioni/assemblaggi di volumi astratti in refrattario e sviluppa interventi ceramici di arredo urbano; Tasca, che applica il personale sistema di foggatura per estrusione alla creazione di sculture in grès e refrattario a prevalente andamento verticale, animate da dinamici moti e distorsioni (fig. 16); Caruso, che, esauritesi le collaborazioni con l'industria, continua a sviluppare in autonomia i propri moduli astratti componibili in sculture monumentali e sistemi d'arredo urbano, tendendo via via a soluzioni meno tecnicistiche e invece più intime e di sapore archeologico; Guidi, che porta avanti la sperimentazione già avviata sulla terracotta colorata con ossidi, realizzando volumi scultorii modulari improntati a un sobrio equilibrio e pervasi da un'aura

⁵⁹ Su Ugo La Pietra cfr. par. V.2.3.

di mito e magia, espressione dell'interesse per l'astronomia e per le antiche civiltà; Bianchi, che combina la porcellana e il grès ad altri elementi, creando piccoli assemblaggi polimaterici tenuti insieme da corde e fettucce; Lucietti, che ottiene ineguagliati effetti tattili, luministici, cromatici e materici su lastre di porcellana o di argille cuocenti ad alte temperature; Pianezzola, che prosegue nel percorso di estrinsecazione delle qualità recondite della materia attraverso gesti minimi.

Se le esperienze dei maestri ceramisti già affermati seguono orientamenti differenti, ma spesso accomunati da condivise radici culturali o ideologiche, le nuove generazioni si muovono all'insegna della più completa autonomia e libertà espressiva, in un universo quantomai frammentario⁶⁰ di indirizzi estetici e poetici che talvolta ripercorrono gli stili del passato, talora riprendono, rielaborandole, le proposte delle neoavanguardie artistiche (Espressionismo Astratto, Informale, Pop Art, Concettualismo, Minimal Art, Arte Povera), in altri casi danno voce a un personale immaginario che qualche volta manifesta inflessioni fiabesche e oniriche, come per i ceramisti Federigo Fabbrini, Paolo Anselmo, Riccardo Biavati, Mariano Fuga, Lisa Nocentini. Quest'ultima, formata alla fornace fiorentina di Bruno Gambone – figlio del noto ceramista Guido, attivo a Firenze nel laboratorio paterno con una produzione vascolare e scultoria dalle linee essenziali e dai riferimenti figurativi antropomorfi e zoomorfi –, dopo un decennio dedicato alla produzione di manufatti decorativi e complementi d'arredo, approda negli anni Novanta alla scultura e crea suggestive composizioni polimateriche popolate da figure metamorfiche plasmate in argilla e colorate con tonalità pastello. Anche Paolo Staccioli, formatosi al mestiere ceramico negli anni Novanta a Faenza, è attivo a Firenze, dove crea sculture sospese in un'atmosfera sognante e favolistica con cavalli e personaggi caratterizzati da forme idealizzate, memori della statuaria archeologica italiana. Ancora connotate da una vena fantastica sono le figure statuarie, misteriose e solitarie, plasmate in terracotta patinata da Sergio Zanni, attivo a Ferrara dagli anni Ottanta.

A Faenza – dove è ancora tangibile l'influenza dei maestri delle generazioni precedenti (Biancini, Matteucci, Tramonti, Zauli, Gaeta, Sassi, Leoni, Boschi), anche attraverso l'insegnamento al locale Istituto d'Arte per la Ceramica – si affacciano dell'arte del fuoco, numerosi nuovi talenti,⁶¹ alcuni

⁶⁰ Nel territorio toscano sono da menzionare le attività dei ceramisti Paolo Vannucchi, Giovanni Vettori, Paolo Staccioli, Lisa Nocentini, Bruno Gambone e Sergio Pucci; a Castelli vanno ricordate le esperienze di Vincenzo di Giosafatte, Giancarlo Sciannella, Marco Appicciafuoco e Roberto Bentini; in Umbria sono attivi nell'arte del fuoco Eraldo Chiucchiù, Marino Ficola ed Edgardo Abbozzo; in Campania operano tra gli altri Guido Infante, Clara Garesio e Alfio Godorecci; in Sicilia lavorano i ceramisti Luigi Gismondo, De Simone, Giacomo Alessi, Luigi Gismondo.

⁶¹ A Faenza e in territorio emiliano-romagnolo si distinguono nella creazione ceramica negli anni Ottanta, Novanta e Duemila anche: Graziano Pompili, Eda Melandri, Lodovico Asirelli, Gio Urbinati, Danilo Melandri, Guido Mariani, Mauro Andrea, Alberto Mingotti, Mirta Morigi, Mirco Denicolò, Rolando Giovannini, Giovanni Cimatti, Carlo Zoli, Luciano Laghi, Ezio Foschini, Gianfranco Budini, Cesare Ronchi, Antonietta Mazzotti, Ivana e Saura Vignoli, Luciano Sangiorgi, Mirta Morigi, Sergio Gurioli, Mauro

dei quali partecipano alla fondazione del gruppo Nuova Ceramica. Quest'ultimo, sostenuto dai critici Franco Solmi e Marilena Pasquali e orientato alla ricerca di un ritrovato senso della bellezza e alla massima indipendenza creativa dei partecipanti, include, tra gli altri, Tomo Hirai, Monica Biserni, Antonella Cimatti, Fulvio Fusella, Sonia Piccinini. Ne fanno anche parte Aldo Rontini, che esegue con sensibile maestria plastiche in maiolica e terracotta di impronta figurativa, che mediano tra contemporaneità e tradizione (fig. 17), Nedo Merendi, che dipinge su maiolica con preziosa accuratezza volti e figure eterei e sognanti, per poi evolvere a una sintassi minimalista alla fine del millennio, e Stefano Dal Monte Casoni e Gianpaolo Bertozzi, che, uniti in un fortunatissimo sodalizio, sono impegnati nella produzione artistico-artigianale di piccole plastiche maiolicate d'impronta vagamente surreale. Attivo nel design e nell'esecuzione di ceramiche d'autore per noti artisti, il duo Bertozzi & Casoni⁶² matura nel corso degli ultimi due decenni del Novecento una personale ricerca sul mezzo ceramico che conduce i ceramisti, attraverso livelli crescenti di virtuosismo tecnico-esecutivo, al superamento dei più consolidati tabù del mestiere e alla precisazione di un originale linguaggio concettuale/iperrealistico, col quale, a partire dagli anni Duemila, realizzano opere di sconcertante impatto percettivo che conquistano meritati consensi da parte della critica e del mercato dell'arte internazionale. Accanto al duo romagnolo, tra i pochi artisti che si impongono nel panorama artistico sovranazionale con una produzione prevalentemente ceramica vi è lo scultore campano Luigi Mainolfi,⁶³ il quale si rivolge dagli anni Ottanta in modo prevalente, ma non esclusivo, alla terracotta, della quale inizialmente valorizza l'apparenza ancestrale e organica, realizzando opere d'impronta poverista, in cui dalla terra spugnosa germogliano presenze fitomorfe (fig. 18), mentre nel decennio successivo utilizza una materia più fredda e levigata.

Molto vivace è la scena ceramica ligure, rappresentata, tra gli altri, dai ceramisti Attilio Antibo, Paolo Anselmo, Adriano Leverone, Alfredo Gioventù, Claudio Carrieri, Giorgio Laveri, Sandro Lorenzini, Carlos Carlè.⁶⁴ Anche nell'ambito della scuola ceramica veneta, che si avvale

Tampieri, Emidio Galassi, Fausto Salvi, Elisabetta Bovina e Carlo Pastore (Elica), Fiorella Pancino, Silvia Zotta, Antonella Ravagli.

⁶² Su Bertozzi & Casoni cfr. par. I.5.

⁶³ Dopo la formazione pittorica all'Accademia di Belle Arti di Napoli, Luigi Mainolfi (Rotondi, 1948) si trasferisce a Torino, dove prende parte alla scena artistica degli anni Settanta con performace e scultura con materiali poveri e naturali. Nel 1980 comincia ad usare la terracotta policroma e dal 1982 perviene a soluzioni plastiche nelle quali la materia argillosa assume una caratteristica porosità epidermica che connota le opere del decennio. Su Mainolfi si veda: G. DORFLES - A. SALA (a cura di), *L. M. Sculture*, catalogo, Milano, Mazzotta, 1987; P. CAVALLINI (a cura di), *L. M. scultura*, Brescia, Nuovi strumenti, 1983; D. ECCHER (a cura di), *L. M.*, Trento, Paola Stelzer, 1989.

⁶⁴ Attilio Antibo, dopo la fase concettuale, sviluppa, dai primi anni Ottanta, negli *Strumenti votivi*, un riconoscibile linguaggio scultorio caratterizzato da composizioni di forme morbide e giocose dal vago sapore saviniano; Anselmo crea grotteschi animali marini immaginari dai colori rutilanti; Leverone adotta un

dell'esempio dei maestri delle generazioni precedenti, come Tasca, Pianezzola, Castagna, emergono esperienze creative interessanti soprattutto di matrice informale e astratta, come nel caso di Enrico Stropparo, che è attivo già negli anni Settanta del Novecento, con sculture in grès e refrattario impastati con ossidi che evocano elementi architettonici, e prosegue poi la ricerca estetica su materia, volume e composizione (fig. 19), approdando negli anni Duemila a creazioni basate su declinazioni del tema della ciotola, o come in quello di Giancarlo Scapin, attivo fino al 2013, esperto nella foggatura vascolare e dedito alla creazione di superfici scultorie dagli andamenti formali organicistici, alle quali la presenza incrementale di forature conferisce delicati e suggestivi effetti di trasparenza. Sempre agli anni Ottanta risalgono le prime prove di Riccardo Monachesi, tutt'ora attivo nella scultura ceramica con installazioni che valorizzano le qualità materiche e cromatiche superficiali attraverso la ripetizione seriale di forme archetipiche.

Nell'arte ceramica contemporanea dopo il Duemila prosegue e si intensifica il *trend* evidenziatosi nel periodo immediatamente precedente, connotato dall'estrema varietà e contaminazione delle forme e delle prassi artistiche tradizionali: mai come prima si assiste «ad uno straordinario compenetrarsi delle tecniche, ad un sovrapporsi degli stili e ad un contaminarsi dei linguaggi, in un continuo interscambio di materiali e modalità operative. Una prassi all'insegna dell'unica regola oramai possibile, quella che non esistono più regole».⁶⁵ Se si volesse pertanto tracciare una mappatura della più recente fenomenologia ceramica ci si ritroverebbe più che a disegnare i confini di aree condivise, caratterizzate dal medesimo orientamento poetico-espressivo, a segnare le coordinate di una moltitudine di piccole terre emerse, ciascuna animata da un proprio sentimento estetico, da proprie motivazioni e credo ideologici e ciascuna marcata da proprie tradizioni storico-culturali e propri riferimenti e modelli artistici. Tuttavia la ceramica ci offre forse la possibilità di ritrovare, appena sotto la superficie, una continuità geologica tra realtà apparentemente isolate e distanti nella modalità eletta dall'artefice di approcciare la materia. Questa si rivela, infatti, sostanzialmente rispondente a due atteggiamenti culturali: il primo interprete di una creatività più

linguaggio plastico di asctica purezza, realizzando eleganti sculture astratte dalle superfici levigate e dai misurati rapporti cromatici, animate da spinte ascensionali; Gioventù incentra la sua ricerca sul mimetismo minerale, traducendo con virtuosistica esattezza in terre refrattarie e porcellana l'apparenza formale e superficiale dei sassi; Carrieri sviluppa con la tecnica del lucignolo grandi forme cave, i cui morbidi andamenti richiamano anatomie femminili; Laveri dapprima sperimenta inedite contaminazioni tra linguaggio cinematografico e ceramico e poi si dedica, sulla sia di Claes Oldenburg, alla riedizione macroscopica di oggetti del quotidiano in lucente ceramica policroma; Lorenzini, approdato alla scultura in ceramica dalla scenografia, è autore di svariate installazioni in spazi storici e architettonici, nelle quali le plastiche, evocative di immagini simboliche e archetipiche, sono concepite come soggetti di un allestimento globale cui concorrono anche la luce e l'ambiente; Carlè utilizza un linguaggio sospeso tra l'Informale e il Primitivismo, col quale realizza grandi elementi di presenza architettonica, come pilastri, muri, dischi, dolmen.

⁶⁵ GAUDENZI 2006, p. 31.

centrata sul processo e quindi orientata al controllo e al potenziamento delle valenze espressive insite nel *medium*, in una logica di continuità e allo stesso tempo di innovazione del linguaggio ceramico tradizionale – anche attraverso l’adozione di pratiche e tecniche esogene, come ad esempio il raku o la *paperclay* –, che nasce da una solida base di consapevolezza tecnica; il secondo focalizzato invece sull’esito dell’azione artistica e sulla qualità concettuale dell’opera e meno partecipe delle dinamiche attuative e materiali, pertanto più aperto alla mediazione con altri linguaggi espressivi e più disinvolto o irriverente nei confronti della “sacralità” del mestiere. In questo senso opera, ad esempio, nel solco della cultura ceramica Clara Garesio,⁶⁶ attiva a Napoli dai primi anni Sessanta, ma venuta alla ribalta con mostre e acquisizioni museali solo nei primi anni Duemila, che, dopo un autonomo e ininterrotto percorso dedito all’insegnamento e alla ricerca artistica, approda alla dimensione pubblica, presentando una ricca antologia *in progress* di opere connotate da «un personale linguaggio caratterizzato da grazia ed eleganza affiancate da forte energia»⁶⁷ e, sempre in territorio campano, proseguono, nel medesimo ambito di continuità/innovazione del sapere ceramico, un nucleo di ceramisti di area vietrese-salernitana, già presenti sulla scena dagli ultimi decenni del secolo breve: Nando Vassallo, Francesco Raimondi, Lucio Liguori, Sasà Mautone, Enzo Caruso, Wanda Fiscina. Sulla medesima sponda, siluppano i propri processi creativi a partire dagli esiti estetico-espressivi delle tecniche di cottura il ceramista avellinese Claudio Cipolletti, che conferisce un’apparenza minerale alle sue morbide forme sculturie utilizzando il raku nudo, il milanese Simone Negri, che tratta le sue sculture primordiali con l’affumincamento prodotto dalla cottura con segatura, e la tuderte Rita Miranda, che plasma forme ispirate alla natura, a cui conferisce colorazioni neutre e patine traslucide con la tecnica raku. Ancora nello stesso filone può rientrare il lavoro di alcuni giovani artisti prevalentemente dediti alla ricerca coroplastica: lo scultore Claudio Porelli, attivo a Roma dal 1990, che modella in creta figure allegoriche; il duo Sprout (Denis Imberti e Stefano Tasca), che crea eccentriche sculture fischianti dalla superficie decorata; la ceramista colombiana Martha Pachón Rodríguez, specializzata nella porcellana e nel grès e autrice di raffinati gioielli, sculture e installazioni luminose; Mirna Manni, che combina sapientemente nelle sue sculture e installazioni diverse tecniche ceramiche, senza tradire unità, equilibrio e coerenza concettuale dell’opera; Antonella Cimatti, che crea in filigrana di porcellana eterei oggetti decorativi esaltandone le trasparenze con giochi di luci e ombre.

Se a metà strada tra sofisticata perizia artigianale e riflessione simbolica e intellettuale vi sono rare figure di artisti, tra cui quella del ceramista utopista Ugo Marano (fig. 20), attivo nella creazione ceramica dai primi anni Novanta, anche con progetti di dimensione ambientale, sul fronte della ceramica tecnicamente meno impegnata, ma più progettuale, concettuale e fredda, vi sono diversi

⁶⁶ Su Clara Garesio cfr. par. II.5.

⁶⁷ CEFARIELLO GROSSO 2017, p. 14.

esponenti delle ultime generazioni, come Nicola Boccini, fondatore nel 1997 del gruppo internazionale Ceramica Libera Sperimentale (CLS) e inventore di tecniche avanguardistiche che combinano la ceramica con le tecnologie avanzate, come nelle porcellane traslucide che si illuminano in modo interattivo; Silvia Celeste Calcagno, che realizza intersezioni tra ceramica, fotografia e video, creando installazioni performative di carattere autobiografico; Nero (Alessandro Neretti), che rielabora iconografie della cultura popolare deformandole e quindi alterandone i significati condivisi; Jasmine Pignatelli, che usa un codice espressamente minimalista in composizioni di moduli ceramici elementari acromatici, i cui valori scaturiscono dal rapporto reciproco e con lo spazio; Fabrizio Dusi, che crea coloratissime installazioni centrate sul tema della comunicazione contemporanea con uno stile che risente delle influenze del fumetto, del pop e del writing; Luigi Belli, le cui creazioni, dapprima costituite da strisce di argilla piegate, poi da riquadri contenenti elementi formali astratti, infine, da costruzioni aeree ottenute da rotelle, barrette, perle, coni e altri oggetti dalla gioiosa apparenza ludica inseriti in telai tridimensionali metallici, utilizzano la formula, assai ricorrente negli anni Duemila, della concezione “multipla” dell’opera, consistente in composizioni/sequenze variabili del medesimo tema/oggetto, condivisa, ad esempio, dalle ceramiste Fiorenza Pancino, Silvia Zotta e Gabriella Sacchi.

In conclusione anche nello scenario quantomai fluido e privo di confini delle odierne arti visive la ceramica si conferma come una delle possibilità espressive più vitali, versatili e stimolanti cui l’artista contemporaneo si rivolge per comunicare al mondo gli esiti della propria inesaurita tensione alla ricerca di verità e bellezza.

Bibliografia citata

- CEFARIELLO GROSSO 2017: G. CEFARIELLO GROSSO, *Clara Garesio*, in «la Ceramica Moderna & Antica», n. 296, Misterbianco, aprile/giugno 2017
- CHIODO 2004: S. CHIODO, *Un'arte senza estetica. Metamorfosi dell'estetica contemporanea*, Milano, Mimesis edizioni, 2004
- DE FUSCO 1999: R. DE FUSCO, *La storiografia è progettazione*, in «Op. cit.», n. 104, Napoli, gennaio 1999
- FORMAGGIO 1953, D. FORMAGGIO, *L'arte come comunicazione. I. Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti, 1953
- GAUDENZI 2006: E. GAUDENZI, *Novecento. Ceramiche italiane. Dal Primitivismo al design*, vol. 3, Faenza, Faenza Gruppo Editoriale, 2006
- PAPINI 1930: R. PAPINI, *Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa*, Milano-Roma, Bestetti e Tuminelli, 1930
- PICONE PETRUSA 2000: M. PICONE PETRUSA, *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, catalogo, Napoli, electa, 2000
- RAGGHIANI 1958: C.L. RAGGHIANI, *Antiche stoffe di seta* in «seleArte», n. 34, Firenze, 1958
- TERRAROLI-CRETELLA 2014: V. TERRAROLI - S. CRETELLA (a cura di), *Ceramiche italiane d'arte tra Liberty e Informale. La fragile bellezza*, catalogo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014
- TONELLI MICHAEL 1991: M.C. TONELLI MICHAEL, *La Rinascente e la cultura del design*, in «Op.cit.», n. 81, Napoli, maggio 1991

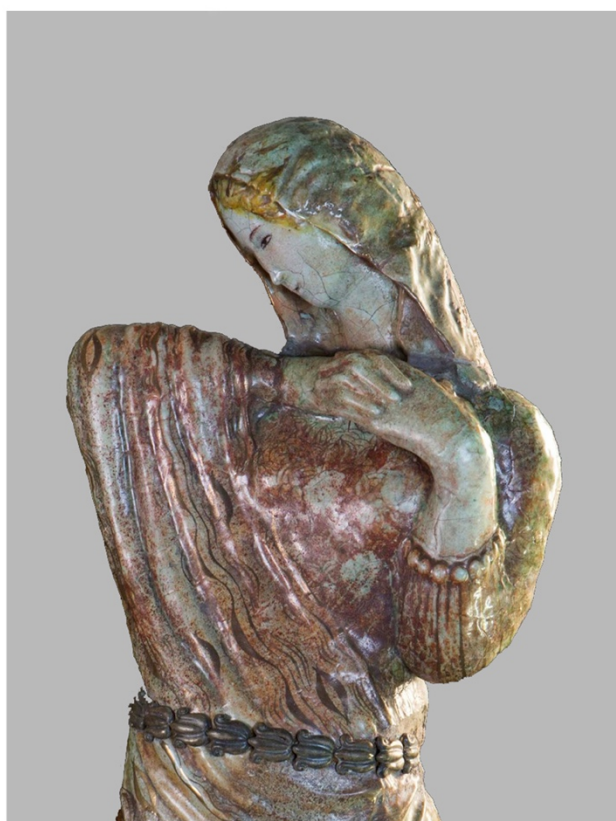
Postilla bibliografica di approfondimento

- G. ALIPRANDI - M. MILANESE, *La ceramica in Europa. Introduzione alla tecnologia, alla storia e all'arte*, Genova, ECIG, 1986
- R. AUSENDA, *Ceramica*, in B. AGOSTINI et al., *Storia del disegno industriale. 1815-1915. Il grande emporio del mondo*, Milano, Electa, 1990
- D. BALLARDINI - F. QUATRINI (a cura di), *Protagonisti della ceramica moderna*, Milano, Tamburini editore Editrice Panorama Pozzi, 1963
- M. BARDINI - G. TURCHI (a cura di), *Novecento a Novecento gradi! Ricerca espressiva e forme della ceramica italiana del Novecento storico*, Pisa, Ets, 2006
- L. BARSÌ, *Achille Perilli e la ceramica in Italia nel Novecento*, catalogo, Milano, Silvana Editoriale, 2014
- F. BENZI, *Design Deco*, in «Art e dossier», n. 199, Milano, aprile 2004
- F. BERTONI - J. SILVESTRINI, *La ceramica italiana del Novecento*, Milano, Electa, 2005
- E. BIFFI GENTILI - A. LECLERCQ, *Masterpieces/Capolavori. L'artista artigiano tra Picasso e Sottsass*, catalogo, Torino, Fondazione per il Libro la Musica la Cultura, 2002
- G.C. BOJANI (a cura di), *1950-1990. Ceramiche italiane contemporanee*, catalogo, Saga-ken, 1992
- G.C. BOJANI - V. FAGONE, *Scultura e ceramica nell'arte italiana del XX secolo*, catalogo, Bologna, Grafiche Zanini, 1985
- G. BOSONI (a cura di), *Il modo italiano. Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo*, Milano, Skira, 2007
- A. CAIROLA, *Ceramica italiana dalle origini a oggi*, Roma, Editalia, 1996
- D. CAMPINI, *Storia Universale della Ceramica*, Torino, Nuedi, s.d.
- C. CASALI, *La scultura ceramica all'epoca di Adolfo Wildt. Un percorso nella collezione del '900 del MIC di Faenza*, Firenze, Ediemme, 2012
- C. CASALI, *Un XX secolo vivace e straordinario*, in «Faenza», n. 2, Faenza, 2014
- C. CASALI (a cura di), *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra. Da Fontana a Leoncillo, da Melotti a Ontani*, catalogo, Pistoia, Gli Ori, 2014
- P.G. CASTAGNOLI - F. D'AMICO - F. GUALDONI (a cura di), *Scultura e ceramica in Italia nel Novecento*, catalogo, Milano, Electa, 1989
- L. CASTELFRANCHI VEGAS - C. PIGLIONE, *Arti minori*, in *Enciclopedia tematica aperta*, Milano, Jaca book, 2000
- G. CEFARIELLO GROSSO, *Alcune osservazioni sui rapporti tra la ceramica e la scultura italiana del nostro secolo*, in «Faenza», n. 5, Faenza, 1993
- G. CEFARIELLO GROSSO (a cura di), *Terra e fuoco. Arte ceramica in Italia*, catalogo, Firenze, Mandragora, 2003
- R. J. CHARLESTON, *Ceramica nei secoli*, Verona, Mondadori, 1974
- C. CHILOSI - L. UGHETTO, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Genova, Banca Carige, 1995
- A. COCCU, *100 anni di ceramica. Le ricerche degli artisti, degli artigiani, delle piccole industrie nella Sardegna del XX secolo*, Nuoro, Ilisso, 2000
- G. COSÌ - R. FIORINI, *Ceramica contemporanea in Italia*, Firenze, Il Candelaiolo, 1984
- G. COSÌ - R. FIORINI, *Ceramica e riviste italiane dal 1895 al 1930*, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, 1984
- E. CRISPOLTI (a cura di), *La ceramica futurista da Balla a Tullio D'Albisola*, catalogo, Firenze, Centro DI, 1982
- R. DE FUSCO, *Storia del design*, Bari, Laterza, 1985
- R. DE FUSCO, *Made in Italy: Storia del design italiano*, Firenze, Altralinea, 2014
- I. DE GUTTRY - M. P. MAINO, *Le straordinarie avventure delle decorative italiane*, in G. COGEVAL - B. AVANZI, *Una dolce vita? Dal Liberty al design italiano*, catalogo, Roma, Skira, 2015
- I. DE GUTTRY - M. P. MAINO - M. QUESADA, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Bari, Laterza, 1985
- E. DELLAPIANA, *Il design della ceramica in Italia: 1850-2000*, Milano, Electa architettura, 2010
- G. DORFLES - L. HOCKEMEYER, *The Hockemeyer Collection. 20th Century Italian Ceramic Art*, catalogo, München, Hirmer, 2009
- T. FARAVELLI GIACOBONE, *Novecento. Arti decorative e applicate del XX secolo*, Lybra Immagine, 1990

- G. GARDELLI, *La ceramica e il Liberty*, in F. BENZI (a cura di), *Il Liberty in Italia*, catalogo, Milano, Motta, 2001
- E. GAUDENZI, *Novecento. Ceramiche italiane*, voll. 1-3, Faenza, Faenza Gruppo Editoriale, 2006
- C. GIAN FERRARI (a cura di), *Keramicos: un percorso sulla ceramica da Arturo Martini a Luigi Ontani*, catalogo, Milano, 2006
- F. GUALDONI, *Scultura e ceramica in Italia nel Novecento*, Milano, Electa, 1989
- F. GUALDONI, *Fontana, Leoncillo, Valentini, Zauli, "un probabile umore dell'idea", quattro scultori del dopoguerra*, catalogo, Milano, Silvana Editoriale, 2008
- F. GUALDONI - N. VESPIGNANI (a cura di), *Lo scultore, la terra. Artisti e ricerche 1920-2011*, catalogo, San Sebastiano al Vesuvio, Edit Alfa, 2011
- La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area fiorentina dal sec. XV al XX*, catalogo, Firenze, De Luca, 1980
- L. LAMBERTINI, *Raccolta Internazionale di Ceramica d'Arte Contemporanea*, Castelli, Faenza Editrice, 1986
- P. MALDINI - R. TACCHELLA, *La ceramica liberty in Italia*, catalogo, Torino, Allemandi, 1998
- E. MAZZETTI (a cura di), *Keramos. La ceramica italiana nell'arte, nel costume, nell'economia*, Imola, Cooperativa Ceramica, 1984
- R. MIRACCO (a cura di), *Forme, colori, miti: ceramica a Roma 1912-1932*, Edizioni del Cardo, 1992
- F.R. MORELLI (a cura di), *Kéramos. La ceramica nell'arte italiana contemporanea. 1910-2002*, catalogo, Roma, Artemide edizioni, 2002
- Mostra della ceramica italiana 1920-40*, catalogo, Torino, Promark, 1982
- M. MULAZZANI, *Il dibattito sulle arti applicate e l'architettura*, in G. CIUCCI - G. MURATORE (a cura di) *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano, Electa, 2004
- A. PANSERA (a cura di), *Terre d'arte. Da Andolwitz a Zauli. Incontro con la ceramica italiana del Novecento*, Torino, Terre d'arte, 2005
- A.M. PIRAS, *Arti Applicate*, in Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2006
- T. PRÉAUD - S. GAUTHIER, *Ceramics of the 20th Century*, Milano, Rizzoli, 1982
- M. QUESADA, *Forme colori miti - Ceramica a Roma 1912-1932*, Venezia, Il Cardo, 1992
- F.M. ROSSO, *Per virtù del Fuoco. Uomini e ceramiche del Novecento italiano*, Aosta, Musumeci, 1983
- V.A. SACCO, *L'Arte in ceramica del Novecento*, catalogo, Torino, Stendhal, 2009
- Scultura e ceramica in Italia nel Novecento*, catalogo, Milano, Electa, 1989
- C. SPADONI, *Arte ed artisti nel mondo della ceramica. La raccolta internazionale di ceramica contemporanea di Castelli*, Roma, Andromeda, 2003
- A. SUTOR *et al.*, *La Ceramica del Nord-Est*, Carbonera, Cottoveneto, 2007
- V. TERRAROLI, *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, catalogo, Milano, 24 Ore Cultura, 2005
- V. TERRAROLI - P. FRANCESCHINI, *Ceramica italiana d'autore 1900-1950*, Milano, Skira, 2007
- M. VITTA, *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica, 1851-2001*, Torino, Einaudi, 2007



1 - Duilio Cambellotti, *Vaso dello Zodiaco*, bucchero, 1924



2 - Pietro Melandri, *Vergine*, maiolica con decori in oro a terzo fuoco, 1931-32



3 - Gio Ponti (design), Richard-Ginori (produzione), *Vaso delle donne e delle architetture*, maiolica, 1924



4 - Dante Baldelli (design), Rometti (produzione), *vaso con arcieri*, maiolica con oro a terzo fuoco, 1938



5 - Arturo Martini, *Presepe piccolo*, terracotta, 1927



6 - Angelo Biancini per S.C.I., *Atteone divorato dai cani*, terraglia smaltata, 1939-40, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza



7 - Fausto Melotti, terracotta smaltata, 1950



8 - Leoncillo Leonardi, *Incontro d'inverno*, terracotta refrattaria con smalti e ingobbi, 1963



9 - Guido Gambone, vaso monumentale, grès smaltato, c. 1955



10 - Marcello Fantoni, *Figure*, maiolica, 1954



11 - Ettore Sottsass (design), Bitossi (produzione), *vaso calice bianco/nero*, ceramica, 1959



12 - Carlo Zauli, *Bianco esploso*, grès con smalto "bianco Zauli", 1976



13 - Alfonso Leoni, *Forma plastica bianca*, maiolica, 1968



14 – Marco Zanini (design), Alessio Sarri Ceramiche per Memphis (produzione), teiera *Colorado*, ceramica, 1983



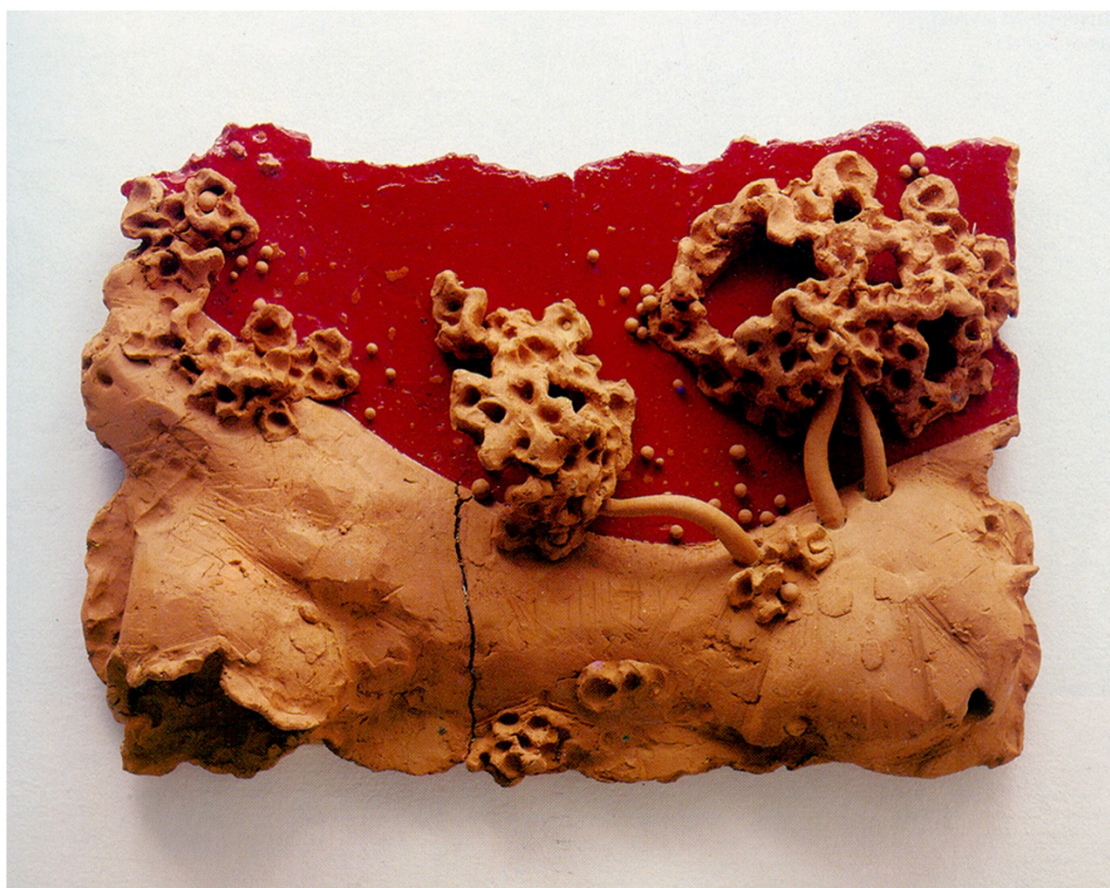
15 - Nanni Valentini, *Specchio azzurro*, terracotta ingobbiata, 1980



16 - Alessio Tasca, *Cosmagon I*, grès estruso, 1978



17 - Aldo Rontini, *Concavità aurea*, terracotta parzialmente smaltata, 2001



18 - Luigi Mainolfi, *Paesaggio*, terracotta parzialmente smaltata, anni Ottanta



19 - Enrico Stropparo, *PomPorta*, semirefrattario ingobbiato, 1991



20 - Ugo Marano, *La piazza delle Signore Sedie*, terracotta, 1992

I. IL MODELLO DELLO *STUDIO CRAFT* NELL'ARTE CERAMICA CONTEMPORANEA

I.1 *Esperienze d'integrazione tra arte, design e artigianato ceramico*

Considerati oggi come ambiti minori della creazione artistica rispetto agli studi d'arte e di design, le tradizionali botteghe d'arte rivestono nella storia dell'arte moderna un peso primario, giocando una funzione cruciale nell'evoluzione della cultura estetica e materiale del Paese. Caratterizzati da un approccio produttivo basato su un sostrato culturale artistico congiunto a spiccate capacità tecniche e progettuali, questi sistemi vivono ancora una stagione di notevole fioritura nel periodo tardo-ottocentesco e poi all'alba del nuovo secolo, in concomitanza con la diffusione del modello dello *studio crafts*, promosso dal movimento inglese delle Arts & Crafts e poi dal paradigma Art Nouveau. Entrambe queste correnti rivalutano fortemente il carattere fabbrile dell'arte, indirizzando notevoli risorse intellettuali e artistiche alla ricerca nelle arti applicate e decorative, con fondamentali ricadute in campo ceramico, sia dal punto di vista dello sviluppo tecnico della disciplina che soprattutto da quello dell'avanzamento della sua posizione nella gerarchia delle espressioni artistico-visive. In questo scenario storico-culturale si svolgono le vicende artistiche dello *studio potter* William De Morgan e dell'artista/designer artigianale della ceramica Galileo Chini, i quali danno vita ad altrettante realtà produttive alto-artigianali di tipo cooperativo, caratterizzate da una forte impronta ideologica e dall'aspirazione al rinnovamento dell'arte ceramica come volano per l'attivazione di un processo globale di riforma del sistema culturale e sociale.

In seguito, soprattutto a partire dall'affermazione del paradigma razionalista, sempre più si manifesta una scissione tra ideazione artistica e sapienza tecnica: arte e *craft* sono interpretati dalla cultura artistica contemporanea come aspetti contrapposti e sempre più prende piede il pregiudizio critico secondo il quale il saper fare costituisca un ostacolo alla creatività, con il conseguente isolamento delle esperienze artistico-artigianali ai margini del *mainstream* dell'arte. In controtendenza a questo atteggiamento, gli *studio craftpersons* Bertozzi & Casoni, attivi in campo ceramico a partire dagli anni Ottanta, valorizzano il legame "tra pensiero e mano" e considerano la conoscenza tecnica uno strumento fondamentale di potenziamento della fantasia. In base a tale principio strutturano la propria attività artistico-produttiva sul modello umanistico della moderna bottega d'arte, nella quale gli artisti cooperano alla realizzazione di oggetti estetici caratterizzati da un livello spinto di virtuosismo tecnico e concettualità.

De Morgan, Chini e Bertozzi & Casoni rappresentano pertanto, in epoche e contesti diversi, una comune linea di pensiero, nella quale i pregiudizi culturali e le barriere operative tra arte, design e artigianato sono abbattute a vantaggio di un approccio metodologico e professionale fortemente integrato e finalizzato a una produzione rispondente alle esigenze del proprio tempo e portatrice di radicali innovazioni tecniche e stilistiche.

1.2 La fioritura dell'arte ceramica alla fine del XIX secolo, tra revivalismo e istanze di innovazione

1.2.1 L'industrializzazione del comparto ceramico inglese e l'alternativa Arts & Crafts

Il termine inglese “design”, corrispondente all'italiano “progettazione”, compare per la prima volta nell'*Oxford English Dictionary*⁶⁸ nel 1897 col significato di bozzetto o schema elaborato dall'artefice al fine di definire prima della sua realizzazione le caratteristiche formali e tecniche di un manufatto d'uso, di qualità comune oppure artistica. Il design presuppone pertanto la separazione della fase ideativa progettuale dalla prassi manuale esecutiva e richiede l'adozione, da parte del progettista, di un sistema ordinato ed esaustivo di segni che siano decodificabili anche da altri soggetti, i quali possono essere coinvolti nella reificazione dell'idea dell'oggetto. Tale circostanza, del dislocarsi dell'intenzione creativa e della sua realizzazione in individualità separate, si manifesta più regolarmente a partire dalla metà del XVIII secolo, con l'introduzione dei processi industriali di produzione. In quest'epoca viene sistematizzata la figura del moderno designer: un esperto nella pratica dei processi manifatturieri, dotato al contempo di particolare talento e preparazione artistica, in grado di interpretare le esigenze e le tendenze del gusto dei consumatori e di aggiungere valore estetico al prodotto di serie. Al designer è affidata l'azione intellettuale della progettazione del manufatto e la sua esplicitazione attraverso un disegno o modello necessario per ridurre al minimo lo scarto tra la propria idea e il prodotto realizzato dalle maestranze con l'ausilio dei macchinari.

Una precoce applicazione del nuovo concetto di design e una prima separazione del settore di progettazione dal reparto di produzione si hanno proprio in ambito ceramico, nella fabbrica Etruria, fondata nel 1769 da Josiah Wedgwood nella contea dello Staffordshire, in Inghilterra. Nella nuova impresa manifatturiera la Wedgwood – già affermata sul mercato, in virtù del favorevole connubio di qualità ed economicità delle sue stoviglie⁶⁹ – sperimenta la produzione di una linea di articoli più sofisticati, ispirati al gusto neoclassico e all'iconografia della coroplastica greca ed etrusca⁷⁰ e ne affida la progettazione allo scultore e designer John Flaxman. Quest'ultimo unisce al

⁶⁸ L'*Oxford English Dictionary* (OED) è lo storico dizionario della lingua inglese antica e moderna promosso dalla Philological Society di Londra e pubblicato dalla casa editrice Oxford University Press a partire dal 1884 (la pubblicazione della prima edizione si conclude nel 1928 col decimo volume). L'ultima edizione in 20 volumi è stata pubblicata nel 1989.

⁶⁹ Nel 1959 Josiah Wedgwood impianta a Ivy House, nello Staffordshire, una manifattura per la produzione industriale di terraglie che ottiene un successo commerciale internazionale, specie grazie a un ricco campionario di stoviglie decorate con decalcomanie su disegno di J. Sadler e G. Gren, note come Queen's Ware (Ceramiche della Regina) per la protezione accordatagli dalla sovrana.

⁷⁰ Il motto della fabbrica è *Artes Etruriae Renascuntur* e la produzione prende ispirazione dalle ceramiche della

notevole ingegno artistico un'ottima competenza nei processi di produzione della ceramica a pasta dura. Egli apprende, infatti, dal padre – già collaboratore dell'impresa – le tecniche di modellazione e formatura, pertanto fornisce all'Etruria progetti esecutivi e, soprattutto, prototipi tridimensionali che vengono poi tradotti in serie dalle maestranze in maniera tecnicamente perfetta. Particolarmente apprezzati sono i raffinati bassorilievi eseguiti in cera su lastra e poi riprodotti come decori a rilievo in bianco sulla superficie colorata del vasellame (fig. I.1), ispirati a incisioni e rilievi classici o raffiguranti le effigi dei committenti o di soggetti illustri.

L'innovativa organizzazione del lavoro attuata in seno a questa celebre manifattura si diffonde nei successivi decenni alle altre fabbriche del settore, determinando il graduale passaggio dalla produzione ceramica di serie artigianale a quella industriale. L'operato dell'artista costituisce ora solo un anello di una complessa catena di fasi affidate ad altrettanti operatori e nessuno di essi possiede la visione completa del processo produttivo che era in origine appannaggio dell'artiere e che diviene adesso esclusiva prerogativa dell'imprenditore.⁷¹ A ciò si unisce l'adozione sempre più capillare di nuove tecnologie (presse idrauliche e macchine a vapore, calchi in gesso per la produzione seriale a colaggio, decorazioni pittoriche a decalcomania) che consente all'oggetto ceramico di qualità, tradizionalmente di fattura alto-artigianale, di raggiungere un volume di produzione mai prima conseguito, affermandosi presso una clientela, di estrazione prevalentemente borghese, ben più estesa della ristretta cerchia di acquirenti delle manifatture reali e nazionali settecentesche.

Tuttavia, con la diffusione di processi industriali sempre più spinti, l'urgenza di ammortizzare il notevole investimento iniziale, necessario all'acquisto dei macchinari, induce gli imprenditori a sviluppare nuove strategie di marketing per incrementare il fatturato anche attraverso l'ampliamento del bacino d'utenza dei prodotti e l'inclusione in esso del nuovo proletariato urbano. Da ciò scaturisce l'esigenza di dare impulso alla produzione e, allo stesso tempo, di contenerne i costi, con la conseguenza dello scadimento qualitativo dei manufatti ceramici: standardizzazione dei materiali e banalizzazione dei modelli e dei decori. Il mercato si satura così di articoli prodotti industrialmente su vasta scala, più economici, funzionali e resistenti, ma di materiale meno pregiato e caratterizzati dall'adozione caotica, superficiale e ridondante di modelli "in stile", spesso derivati dalla cultura artistica tardo-barocca o neoclassica:

collezione di sir William Hamilton, il quale, essendo ambasciatore del governo inglese a Napoli, dagli anni Sessanta del XVIII secolo, comincia a raccogliere antiche ceramiche prevalentemente di origine magno greca, comunemente connotate come "etrusche". In realtà fa strettamente riferimento alla ceramica etrusca, e in particolare ai bucheri, la produzione Etruria denominata Black Basaltes, costituita da oggetti a pasta d'argilla nera, ottenuti tramite particolari processi chimici ad imitazione delle ceramiche nere etrusche.

⁷¹ BOLOGNA 1972, pp. 164-167.

«il paesaggio stampato nello Staffordshire rientrava solo malamente e con fatica nella forma delle stoviglie: un gentiluomo del XVIII secolo avrebbe arricciato il naso, i maestri delle corporazioni avrebbero rampognato i difetti di lavorazione distruggendo il prodotto, ma i nuovi ceti di consumatori si sentivano partecipi del lusso e della raffinata decorazione del vasellame che impreziosiva la tavola dei signori». ⁷²

Alla perdita di pregio dei prodotti industriali e al conseguente calo della sensibilità estetica dei fruitori, si associa, inoltre, una seria questione di natura morale e sociale, in quanto la radicale trasformazione del lavoro nelle fabbriche, a seguito dei nuovi sistemi produttivi, determina anche la degenerazione delle condizioni lavorative e di vita della classe operaia. Tali presupposti portano alla nascita, in Inghilterra, di un movimento di pensiero che si oppone al produttivismo basato sulla macchina e che ha nel riformatore, scrittore e designer William Morris ⁷³ il suo interprete principale. Morris accusa il sistema industriale di ridurre l'azione umana a pura forza manuale, essendo l'operaio costretto a iterare meccanicamente la medesima operazione senza alcuna mediazione soggettiva nell'attività che svolge. Diversamente dall'operaio della fabbrica, l'artiere di bottega applica al proprio agire una logica unitaria, in quanto l'abilità manuale è esercitata in sintonia con le facoltà razionali e con l'immaginazione e ciò gli assicura quella gioiosa partecipazione al lavoro senza la quale non può aversi qualità estetica del prodotto, né pertanto alcuna gratificazione ed elevazione morale e culturale del fruitore. In tal senso l'arte, per Morris, è espressione della felicità che l'uomo prova nell'attività alla quale si dedica, pertanto essa non può essere isolata dalla dimensione sociale della vita.

Queste osservazioni presuppongono sul piano teorico il riconoscimento della sostanziale parificazione tra le varie forme d'arte e il conferimento all'artigiano della medesima dignità dell'artista. Come spiega Giulio Carlo Argan, ⁷⁴ alla fine dell'Ottocento in Inghilterra la concezione estetica che riconosce all'arte "pura" un grado di valore e di prestigio più elevato rispetto all'arte "applicata", in quanto considera la tecnica come mera manualità priva di ogni carattere e forza ideale, subisce un'inversione e, sulla scorta del pensiero positivista, tecnica e pratica assumono una valenza prioritaria, mentre l'arte con la "A" maiuscola, *art for art's sake*, cioè l'arte fine a se stessa, viene considerata inutile accademismo. L'idea del bello si lega così all'azione e non più alla contemplazione e la bellezza si identifica con la perfezione tecnica e con la compiuta rispondenza a una funzione pratica. In quest'ambito nasce l'espressione "arti applicate", per indicare, appunto, quelle arti che associano alla finalità estetica, che pure viene loro riconosciuta, un fine pratico, e compare la nuova figura professionale dell'*art manufacturer*, che potremmo intendere come artista *faber*, che è insieme ideatore ed esecutore.

⁷² BUDDENSIEG 1984, p. 18.

⁷³ Per una bibliografia essenziale su William Morris (Elm House, Walthamstow 1834 - Hammersmith, 1896): MANIERI ELIA 1985 e ELEONORA SASSO, *W. M. tra utopia e medievalismo*, Roma, Aracne, 2007.

⁷⁴ ARGAN 1965, p. 133.

Se da una parte Morris manifesta un radicale rifiuto nei confronti della meccanizzazione della produzione, dall'altra emerge in Inghilterra una posizione di compromesso, volta a ricomporre la frattura tra arte e industria attraverso il design di qualità. Nelle fabbriche più avvedute comincia a maturare la consapevolezza dell'importanza del coinvolgimento nel ciclo produttivo di artisti e designer e della necessità imprescindibile dell'istruzione degli operatori del settore nella storia dell'arte e degli stili, così da sviluppare una produzione colta e innovativa, in grado di comunicare il gusto moderno. Sono molteplici in questi anni le manifatture ceramiche che ricorrono a pittori e scultori per migliorare il livello dei loro prodotti – come la Wedgwood, che si serve dei decori di Emile Lessore, o la Minton, che utilizza i disegni di Alfred Stevens – e il confluire nel settore fittile di artisti provenienti dalle “belle arti”, che si dedicano alla ceramica come pura espressione del proprio talento, ignorando spesso gli aspetti materiali del mestiere, accelera lo sviluppo di nuove prassi tecniche e di innovative soluzioni estetiche. Henry Cole è il più convinto assertore dell'esigenza di collegare le arti applicate alla cultura storico-artistica così da elevare gli standard della progettazione. A lui si deve tra l'altro la fondazione nel 1855 del South Kensington Museum di Londra a supporto della School of Design oltre che l'ideazione di una serie di prodotti ceramici per la manifattura Minton – in particolare un famoso servizio da tè disegnato nel 1846 (fig. I.2) – nei quali forma, funzione e decoro appaiono al tal punto coerenti da decretare un ampio consenso di pubblico e critica. Cole è anche il fondatore della Felix Summerly's Art Manufactures, che si prefigge la produzione di oggetti d'uso moderni, disegnati da artisti e prodotti industrialmente, ispirati al concetto vittoriano del *suggestive ornament*, cioè basati su una decorazione che per sua natura suggerisca l'idea dello scopo dell'oggetto.

In realtà anche Morris è consapevole che la negatività della produzione industriale non è insita negli strumenti di produzione, bensì nella gestione capitalistica del processo produttivo,⁷⁵ e che un diverso e responsabile impiego delle macchine conterrebbe *in nuce* il germe di un'arte nuova, frutto di un'azione corale e coordinata e non più del genio isolato dell'artefice. Tuttavia è anche persuaso che l'infelicità, la miseria e il degrado sociale generati dalla civiltà dell'industria possano essere immediatamente arginati solo rinunciando *tout court* ai vantaggi materiali della meccanizzazione, ripristinando il remoto modello della produzione artigianale e rieducando i giovani lavoratori, oramai ridotti a un'opacità culturale pressoché disperata, ad applicare la propria fantasia alla creazione di forme nuove, ispirate alla natura e alla storia, come avveniva nel passato nelle arti e nei mestieri.

⁷⁵ «Io non dico che dobbiamo tendere ad abolire tutte le macchine, io vorrei fare a macchina alcune cose che ora son fatte a mano, e fare a mano altre cose, che ora sono fatte a macchina; in breve, dovremmo essere i padroni delle nostre macchine non, gli schiavi, come siamo adesso. Non è di questa o di quella macchina tangibile, d'acciaio o d'ottone, di cui dobbiamo liberarci, ma della grande intangibile macchina della tirannia: commerciale, che opprime la vita di tutti noi» (MANIERI ELIA 1985, p. 125).

L'Arts & Crafts Movement rappresenta il punto di arrivo del pensiero utopico-socialista espresso da Morris e avente i suoi presupposti nel Gothic Revival, promosso in Inghilterra da Augustus Welby Pugin e da John Ruskin, principali ispiratori della rivalutazione estetica e ideologica dell'arte e dell'architettura d'età medievale e dell'impostazione corporativa del lavoro, considerato ispiratore di sani principi morali, da assumere come fondamenta nella riforma della corrotta società contemporanea. Il culto del passato medievale e della natura, riletta in chiave mistica e poetica, è anche il nesso che unisce il movimento di Morris alla confraternita dei Preraffaelliti, la cui ispirazione all'arte italiana del Primo Rinascimento fornirà non pochi temi e spunti iconografici al rinnovamento delle arti decorative.

La prima espressione compiuta delle posizioni di Morris è la celebre Casa Rossa di Upton (1860), che egli fa costruire per sé dall'architetto Philip Webb e di cui cura personalmente gli arredi e le decorazioni, manifestando in essa i principi dell'integrazione delle forme d'arte e dell'unità dei processi progettuale e produttivo. Da questa esperienza – nella quale Morris coinvolge una piccola cerchia di artisti ed intellettuali, tra i quali Edward Burne-Jones, Ford Madox Brown, Charles Faulkner, Peter Paul Marshall, Dante Gabriel Rossetti, Philip Webb – nasce nel 1861 a Londra la Morris, Marshall, Faulkner & Co. (dal 1875, Morris & Co.), nota anche semplicemente come “the firm”, che costituisce il primo studio consociato di artisti specializzati nel progetto e nella realizzazione di opere ornamentali e d'arredamento (ceramiche, pitture, decorazioni, tessuti, vetrate, lavori in metallo, mobili). Due anni dopo Morris apre a Londra, in Oxford Street, un locale per la vendita e l'esposizione dei manufatti della *firm*. Nel 1888 prende invece avvio la Arts & Crafts Exhibition Society, col compito di riqualificare le arti applicate e promuovere il rinnovamento del gusto, divulgando, attraverso pubblicazioni ed esposizioni internazionali – prima annuali e, dal 1890, triennali – i prodotti e i metodi della lavorazione alto-artigianale delle Arts & Crafts. Il suo presidente è il pittore, illustratore e designer, Walter Crane.

Il modulo associativo proposto dalle Arts & Crafts ricalca sostanzialmente quello delle gilde medievali: associazioni di artigiani legati dall'esercizio del medesimo settore di attività e vincolati a patti di reciproca assistenza e tutela del proprio mestiere. Si tratta non solo di comunità di lavoro, ma di piccoli nuclei sociali – includenti le donne – che condividono un modello di vita sostenibile e promuovono una cultura «del popolo per il popolo»⁷⁶ e un'arte diffusa, che procuri benessere a chi la produce e a chi la utilizza. La bottega medievale e primo-rinascimentale, ambito di produzione e di formazione, diviene così il modello del laboratorio inglese ottocentesco nel quale artisti e artigiani dai vari talenti collaborano tra loro secondo le inclinazioni e le competenze di ciascuno. Pittori, architetti e designer si dedicano prevalentemente alla progettazione di motivi decorativi e di articoli di utilità dal design innovativo, caratterizzato da uno stile semplificato, ispirato alla natura

⁷⁶ SEMERARI 1994, p. 16.

e influenzato da reminiscenze gotiche e medio-orientali e dall'estetica preraffaellita. Gli stessi artisti, o più spesso esperti artigiani, traducono poi i disegni in piccole serie di oggetti di alta qualità, realizzati con materiali scelti, preferibilmente locali, ed eseguiti a mano come pezzi unici, con procedimenti artigianali che tengono conto della tradizione vernacolare e rispettano l'ambiente. Il ricorso ai macchinari non è escluso a priori, ma ammesso lì dove esso non sia finalizzato meramente all'aumento della produttività, ma venga in soccorso dell'uomo facilitandone il lavoro e promuovendo lo sviluppo di nuove e più ampie possibilità applicative dell'idea dell'artefice. La meccanizzazione è accolta, inoltre, solo se garantisce un pieno controllo da parte dell'operatore, che non deve mai "subire" la macchina, ma invece sfruttarla per migliorare le proprie condizioni lavorative, unitamente alla resa del prodotto e per ridurre i costi senza incidere sulla qualità.

Una delle prime tipologie di oggetti prodotta nella *firm* di Morris è proprio la mattonella maiolicata. Quello della piastrella da rivestimento costituisce, infatti, un filone merceologico in grande espansione in Inghilterra nel periodo della Rivoluzione Industriale sia nel settore artigianale, con manufatti realizzati e dipinti a mano, come appunto nel caso dell'opificio di Morris, sia in quello industriale, con mattonelle prodotte con presse meccaniche e decorate con decalcomanie, spesso derivate da disegni appositamente realizzati da architetti e designer, come nel caso di Augustus Pugin per Minton oppure di Walter Crane e di John Pollard Seddon per Maw & Company o ancora di Harvey Eginton per Chamberlain. I supporti (piastrelle in terracotta preparate con smalto bianco stannifero) per i prodotti della fabbrica di Morris sono importati dall'Olanda⁷⁷ e poi decorati nella manifattura londinese con disegni a motivi di fiori e fogliame, che riprendono talvolta gli ornati dei tessuti, delle carte da parato e delle vetrate, ciascuno individuato da una precisa denominazione. Anche Philip Webb, Dante Gabriel Rossetti e sir Edward Burne-Jones sviluppano per Morris decorazioni per mattonelle con figure angeliche o menestrelli, con allegorie e raffigurazioni di attività legate ai mesi dell'anno, o ancora con immagini ispirate alle fiabe, come *Cenerentola*, *La Bella addormentata* e *La Bella e la Bestia* (Burne-Jones), che vengono generalmente contornate da decori più semplici a monocromo, ad esempio cigni o margherite, e proposte come pannelli decorativi e per il rivestimento dei camini. A proposito del design delle mattonelle, in una conferenza⁷⁸ del 1881, Morris sottolinea che, essendo la dipintura delle piastrelle eseguita a mano e non, come per le carte o le stoffe, con stampi in legno, l'esecutore incorre nel rischio di cadere in un eccessivo naturalismo pittorico, pertanto è necessario tenere conto nel progetto del modo in cui

⁷⁷ Esistono fabbriche di piastrelle in Inghilterra dalle quali rifornirsi, tuttavia Morris preferisce non alimentarne la produttività poiché in queste manifatture le condizioni lavorative sono tra le più estreme, oltre che per l'insalubrità degli ambienti di lavoro, per la tossicità delle polveri sottili inalate dagli operai sia durante la foggatura per pressatura dell'argilla allo stato secco (polvere d'argilla), che nella fase di smaltatura delle piastrelle (sali di piombo contenuti negli smalti ceramici).

⁷⁸ Le parole di William Morris, tratte dalla conferenza *Some hints on Pattern Designing*, tenutasi il 10 dicembre del 1881 al Working Men's College di Londra, sono citate in VAN LEMMEN 1993, p. 142.

esso dovrà essere eseguito e anche della composizione d'insieme nella quale il disegno andrà a inserirsi. Le decorazioni sono, infatti, di norma dipinte a mano dalle decoratrici – spesso mogli e sorelle dei membri della corporazione – sulla mattonella bianca smaltata, poi invetriate con una stesura di smalto trasparente e sottoposte a una prima cottura, quindi subiscono un ulteriore ritocco pittorico, al quale segue un secondo passaggio nel forno. Le piastrelle sono pertanto sottoposte più volte a cottura, anche perché vengono cotte nel forno utilizzato per la lavorazione delle vetrate, quindi a temperature inferiori a quelle richieste per la ceramica. Evidentemente la scarsa pratica e conoscenza della chimica e della tecnologia ceramica rende il processo piuttosto laborioso e gli esiti si rivelano poco apprezzabili dal punto di vista delle proprietà meccaniche dei manufatti, tant'è che i primi esemplari utilizzati nella Red House manifestano col tempo una cattiva tenuta del colore. Per questa ragione, negli anni Ottanta, Morris decide di affidare la produzione dei rivestimenti ceramici della Morris & Co. alla manifattura specializzata Ravesteyn di Utrecht che, oltre ad adottare un sistema di lavorazione artigianale coerente ai principi del designer, assicura ai prodotti qualità estetiche, resistenza e durevolezza.

Anche negli altri settori produttivi, la complessità e l'accuratezza del lavoro progettuale e artigianale incidono notevolmente sui tempi e sui costi dei processi realizzativi, imponendo agli oggetti un elevato valore di mercato. Ciò finisce col determinare il carattere elitario della produzione Arts & Crafts, la quale, piuttosto che penetrare trasversalmente tutte le sfere sociali, come auspicato dall'ideale del *social design*, rimane di fatto accessibile solo ai ceti più elevati. Ciò nonostante la diffusione delle innovative produzioni anglosassoni attraverso le esposizioni universali determina la notorietà, l'apprezzamento e l'influenza a livello internazionale di questi manufatti sulle arti decorative, tanto che, sul finire dell'Ottocento, si afferma un vero e proprio “stile Arts & Crafts” e il repertorio di manifatture e laboratori artistici in tutto il vecchio continente si arricchisce di nuove proposte e sperimentazioni, che, sull'esempio inglese, stimolano la rielaborazione creativa di modelli desunti dalla tradizione locale e dalle culture extraeuropee.

Nel settore ceramico le idee di Morris promuovono in Inghilterra la comparsa di numerosi atelier di artisti indipendenti, *studio potter*,⁷⁹ spesso approdati alla ceramica dalle cosiddette “belle arti” e desiderosi di esprimere le proprie attitudini inventive e fabbrili in ambiti espressivi diversi da quelli accademici della scultura e della pittura, apportandovi nuovi valori estetici e rinnovandone i registri formali, attraverso il superamento della sterile applicazione di formule eclettiche reiterata

⁷⁹ L'espressione *studio potter* deriva dalla definizione *studio pottery* utilizzata per la prima volta nella rivista commerciale «The Pottery Gazette and Trade Glass Review», nell'articolo *The Late Robert Wallace Martin* nel 1923, in riferimento al movimento venuto alla ribalta in Inghilterra negli anni Venti, principalmente ad opera dell'azione di promozione culturale svolta da uno dei massimi critici d'arte dell'epoca, Roger Fry. Nell'impostazione iniziale della corrente la ceramica è intesa come creazione artistica autonoma, come nelle opere scultorie del ceramista Staite Murray. Lo *studio pottery* prosegue fino agli anni Trenta, quando cambia orientamento ad opera soprattutto del notissimo ceramista Bernard Leach.

dalle botteghe artigiane. Essi si dedicano con libertà e intraprendenza alla ricerca ed elaborazione di nuovi paradigmi operativi, via via stratificando il patrimonio delle proprie conoscenze empiriche con nuovi saperi ricavati dallo studio scientifico oppure desunti da culture artistiche esogene (mediorientali ed estremo-asiatiche), non già per ripeterne acriticamente le tecniche e i processi, ma piuttosto per reinventarle in sintonia con le necessità e con il gusto dell'epoca contemporanea. Attraverso le loro ricerche, la ceramica si avvia a riconquistare una perduta autonomia stilistica, dopo che le esigenze del sistema produttivo industriale e la cultura storicista, ne avevano frenato ogni sviluppo in senso moderno, e si arricchisce di nuove tecniche, come le coperture a lustri metallici, la pittura a ingobbio o l'impiego del grès, e di nuovi effetti decorativi, come le cavillature e le colature di smalti, una volta dovuti al caso e considerati come imperfezioni.

In questo orientamento si inserisce il percorso del fraterno amico di William Morris, William De Morgan, considerato il principale artista ceramista all'interno del movimento delle Arts & Crafts.

1.2.2 La penetrazione della cultura inglese in Italia sullo sfondo dell'ecllettismo storicista

L'identificazione della storia dell'arte italiana come *topos* metatemporale di perfezione estetica, civiltà e moralità del lavoro artistico, l'utopia estetico-socialista di John Ruskin e di William Morris centrata sul modello della bottega artistico-artigianale quattrocentesca e il culto preraffaellita dei "Primitivi" affondano le proprie radici nell'immagine romantica e idealizzata dell'Italia, e in special modo di Firenze, restituita dai viaggiatori inglesi del XIX secolo, soggiogati dalla perfetta armonia di vita, natura e arte percepita nel paesaggio e tra i monumenti del "Bel Paese".

Esiste in particolare un legame privilegiato tra la cultura anglosassone tardo-ottocentesca e la capitale italiana del Rinascimento non tanto perché sono numerosi gli intellettuali britannici che ne fanno la meta privilegiata dei loro *tour*, ma perché in molti casi e per svariate ragioni queste visite temporanee si trasformano in stabili residenze d'elezione.⁸⁰ Molteplici sono, infatti, i fattori all'origine del fenomeno migratorio che si snoda tra l'Inghilterra e la Toscana e che si rivela determinante per la creazione del mito di Firenze e dell'Umanesimo italiano. Tra i presupposti più ricorrenti vi è in prima istanza l'attrattiva culturale, nel senso che, accanto ai cultori di Dante e Boccaccio, molti sono gli esperti e gli appassionati delle arti visive che vengono nella città gigliata per osservare dal vero le opere d'arte studiate in letteratura e numerosi sono pure gli artisti che qui stabiliscono i propri atelier, in quanto lavorando a Firenze possono trarre vantaggio dalla copia dei

⁸⁰ Tra visitatori e residenti inglesi in Toscana vi sono gli stessi Ruskin e Morris, come anche William De Morgan, Walter Crane, Arthur Mackmurdo e molti artisti appartenenti alla confraternita dei Preraffaelliti, come William Holman Hunt, Edward Burne-Jones, John Everett Millais, Henry Holiday, John Brett, Evelyn Pickering De Morgan, Marie Spartali Stillman, William Stillman, Charles Fairfax Murray.

capolavori del passato e dall'esercizio nella pittura dal vero di paesaggio e di figura, approfittando della bellezza dei panorami e delle modelle italiane. Altri motivi di richiamo sono costituiti dal clima, che è reputato ideale per alleviare diversi problemi di salute – *in primis* la tisi – e dalla riservatezza e tolleranza dei fiorentini, pronti ad accogliere gli ospiti della propria città indipendentemente dalle loro personali condotte e scelte di vita. Non ultimo esiste per i visitatori inglesi un vantaggio di tipo economico, in quanto riescono qui a mantenere un tenore elevato e a godere di ogni *comfort* con una spesa sensibilmente inferiore rispetto a quella che sarebbe loro necessaria in patria. Infine la vita mondana e culturale della città offre un ampio orizzonte di svaghi e occupazioni che rendono il soggiorno oltremodo interessante, piacevole e vario.

Esistono, infatti, non poche occasioni di osmosi tra la cultura italiana e quella d'oltremontana, anche favorite dall'attrazione esercitata dal modello *made in England* su un *milieu* artistico italiano persuaso di poter trarre dalle proposte inglesi il paradigma fondante di una nuova arte nazionale, unitaria, vitale e moderna, da contrapporre al conservatorismo accademico e all'eclettismo storicista. Un ruolo di primo piano in tal senso è svolto ad esempio dal pittore Nino (Giovanni) Costa⁸¹ che, in contatto diretto con la cerchia preraffaellita, promuove in Italia un linguaggio artistico basato su una visione panteistica della natura, sulla sacralizzazione dell'arte e sullo studio dei maestri del Primo Rinascimento, al quale si lega anche il recupero della professionalità dell'artista *faber* e dell'antica unità artistico-artigianale del mestiere tramandato nelle botteghe. Sodalizi tra artisti italiani, sulla falsariga delle confraternite anglosassoni pseudo-quattrocentesche, come la Scuola Etrusca (1883) e In Arte Libertas (1885) – entrambi patrocinati da Costa – nascono così tra Roma e Firenze, favorendo, anche attraverso eventi espositivi internazionali, il dialogo culturale sovranazionale.

D'altro canto, oltre che sul piano culturale, la mitizzazione anglofona delle glorie artistiche nostrane produce conseguenze anche sullo *status* materiale dello stesso patrimonio italiano. Per molti inglesi vivere a Firenze costituisce la realizzazione di un sogno vagheggiato già nella patria d'origine grazie al numero significativo di opere artistiche, letterarie e saggistiche che ne fanno l'oggetto o l'ambientazione delle proprie narrazioni. Pertanto, una volta raggiunta la meta sospirata, questi "appassionati pellegrini" non mancano di trasfigurare la realtà che si presenta ai propri occhi nell'immagine ideale coltivata dalla propria immaginazione e spesso questa trasformazione si concretizza in azioni reali che incidono a loro volta sull'immagine della città, come la produzione o la committenza di opere d'arte, la costituzione di raccolte di beni culturali o gli interventi sull'architettura delle proprie dimore, soprattutto storiche e suburbane. Alcuni anglo-fiorentini,

⁸¹ Per una bibliografia essenziale su Nino Costa (Roma, 1826 - Marina di Pisa, 1903) si veda G. COSTA - G. GUERRAZZI COSTA, *Quel che vidi e quel che intesi*, Milano, Longanesi, 1927; O. ROSSETTI AGRESTI, *Giovanni Costa. His life, work and times*, London, Gay and Bird, 1907; V. MARTINELLI, *Paesisti romani dell'Ottocento*, Roma, Palombi, 1963.

come Frederick Stibbert, Herbert Horne, Bernard Berenson, Charles Loeser, Harold Acton, svolgono ad esempio come collezionisti, studiosi e mecenati un ruolo importante nella promozione delle attività artistiche e manifatturiere della città, nella divulgazione della cultura locale e nella diffusione del suo patrimonio presso musei e raccolte straniere, lasciando peraltro alla città le proprie preziose residenze e/o collezioni, nelle quali le arti decorative rivestono un ruolo di primo piano.

Queste ultime attraversano, infatti, nella seconda metà dell'Ottocento, un periodo di notevole fioritura anche grazie alla mediazione intellettuale e alla riscoperta dei valori estetici del passato operate dalla moltitudine dei colti osservatori stranieri. Ne sono concausa anche il fiorente commercio legato al costituirsi delle prime importanti raccolte a opera di istituzioni museali e di collezionisti privati, nonché la ricorrenza delle Esposizioni Internazionali e ancora la pubblicazione di trattati moderni, la riedizione di quelli antichi e la stampa di periodici e cataloghi illustrati destinati a esperti, appassionati e addetti ai lavori (artieri e studenti degli istituti d'arti e mestieri), che forniscono utili strumenti per lo studio, il riconoscimento e la classificazione degli stili e dei modelli tipologici e decorativi elaborati dalle diverse scuole locali nel corso dei secoli. Un grande fervore anima conseguentemente il mondo della ceramica italiana i cui operatori, sulla scorta del gusto imperante per il revival storicista, investono ogni risorsa per riappropriarsi delle tecniche, dei materiali e della maniera degli antichi artefici. Il risultato è una formidabile rinascita della ceramica di tradizione con la diffusione sul mercato di opere di tale perfezione da essere facilmente scambiate per originali, finendo come tali in prestigiose raccolte private e museali, e in ogni caso essendo molto apprezzate soprattutto dagli amatori stranieri, in quanto economicamente più accessibili degli esemplari autentici.

Al citazionismo storicista si affianca poi la passione per il mondo esotico e orientale, in questo periodo identificato non tanto con la Cina e il Giappone, quanto con il mondo turco, persiano, islamico e arabo-moresco, conosciuti grazie alle campagne archeologiche in Medio Oriente e nell'Asia Minore, alla nascita di specifiche collezioni d'arte orientale e alla divulgazione di *reportage* illustrati, realizzati soprattutto da noti esploratori inglesi e francesi. Divenuto, infatti, una variante del *Grand Tour*, il Vicino Oriente attira frotte di viaggiatori, in particolare britannici, attratti dalla luce, dall'architettura, dall'arte e dai costumi di questi paesi, che appaiono agli occhi dello straniero occidentale pervasi da un'atmosfera di magia, sensualità e romanticismo. Questo interesse porta alla comparsa di ceramiche dal sapore esotico e di copie fedeli di manufatti originali, che mettono in evidenza la straordinaria abilità tecnica raggiunta dalle fabbriche italiane anche nel riprodurre le finiture, le gamme cromatiche e gli schemi decorativi orientali.

Pertanto l'aspetto più saliente della produzione ceramica del tardo Ottocento italiano – così

come emerge anche in occasione dell'Esposizione Industriale di Milano del 1881⁸² e dell'Esposizione Generale Italiana di Torino del 1884 – risiede nel generale orientamento di stampo eclettico storicista e nella straordinaria qualità delle copie di modelli del passato, con varianti locali generalmente dovute all'adozione di repertori desunti dalla tradizione regionale. La riunificazione del Paese è infatti ancora recente, pertanto non esiste una cultura nazionale, ma tante espressioni regionali, nutrite di tradizioni locali e di apporti dovuti alle dominazioni straniere. Tuttavia, proprio in occasione dell'evento torinese, la critica contemporanea più avvertita e aggiornata a quanto accade nel resto d'Europa si trova concorde nell'auspicare la fine del «grande eclettismo d'imitazione»⁸³ e l'avvento di un doveroso rinnovamento dei codici estetici di riferimento. Infatti per la maggior parte degli osservatori – come Camillo Boito,⁸⁴ Edoardo Scarfoglio,⁸⁵ Francesco Brambilla,⁸⁶ Giuseppe Corona⁸⁷ – lo studio e la riproduzione dei capolavori antichi, spesso

⁸² In occasione dell'Esposizione Industriale di Milano del 1881 Giuseppe Corona è incaricato dal comitato esecutivo di condurre una dettagliata indagine conoscitiva sulla realtà produttiva ceramica italiana, i risultati della quale sono pubblicati nella relazione *L'Italia ceramica. Esposizione industriale italiana del 1881 in Milano. Relazione dei Giurati*, Milano, 1885.

⁸³ L'espressione è adottata da Gian Leopoldo Piccardi nella sua relazione *Esposizione nazionale di Torino 1884. Dell'arte applicata alle industrie dei mobili, delle masserizie e delle decorazioni della casa*, pubblicata come numero monografico degli *Annali dell'Industria e del Commercio* (1885) (NOVELLI 1888, p. 100).

⁸⁴ «Anche la ragione cauta e l'imitazione, che spesso ne deriva, presentano i loro malanni. Le fabbriche del Minghetti, del Farina, del Molaroni e di parecchi altri, non ostante a molti oggetti degni, massime nella prima, di largo encomio, accennano a declinare. Le vecchie faenze di Pesaro e di Urbino, gli stupendi cocci di Mastro Giorgio non bastano più a soffiare la vita negli artefici moderni: cercano qualcosa altrove, e già s'indovina che brancolano.» (BOITO 1884, p. 40).

⁸⁵ Edoardo Scarfoglio fa un'analisi pungente delle ragioni del successo di vendite dei prodotti ceramici “in stile” proposti all'Esposizione di Torino, evidenziando il nuovo potere economico della classe borghese, desiderosa di accedere a beni fino a poco tempo prima considerati di lusso, ma incapace di discernimento in merito al gusto e alla qualità: «Non potendo tutti avere della ceramica bella, ne vogliono ad ogni modo, magari brutta e volgare, purché sia ceramica» (SCARFOGLIO 1884).

⁸⁶ «Per quanto io ammiri le splendide imitazioni delle antiche ceramiche; e per quanto io rispetti i felici ritrovatori degli antichi processi ceramistici, io do la preferenza all'arte viva, a quella che s'ispira piuttosto al merito dell'invenzione e del disegno anzi che a quello della coloritura e della doratura. Capisco benissimo che un fabbricante si dedichi p. e., a copiare e riprodurre gli antichi vasi di Urbino con le loro antique e soventi scorrette figure, di stile raffaellesco però, e con quella povertà di tinte che lo caratterizza, dal momento che trovano numerosi acquirenti in quella parte di pubblico che vuol parere intelligente ed amatore di cose antiche; ma credo che non sarà da costoro che l'arte ceramistica avrà progresso.» (DE FILARTE 1884, p. 3).

⁸⁷ «Ho detto che invece di progredire noi siamo tornati di qualche secolo indietro. Infatti i nostri maggiori faenzieri, animati dal desiderio di rinnovare una gloria patria, impresero ad imitare le celebri nostre maioliche della Rinascenza. Per quanto siano tali copie, per lo più inanimate e servili, da condannare, poiché è certo che copiare significa imbastardire, come disse Champfleury, conservatore del museo di Sévres, pure io le trovo non irragionevoli, considerandole quale una affermazione dell'arte italiana. Ma la via è falsa, e non appena si riesci a conoscere tutti gli andirivieni, conveniva abbandonarla, solo servendosi di essa quale base e quale incentivo al progresso.» (CORONA 1885, p. 48).

incoraggiati dalla domanda di una classe borghese giudicata incapace di discernimento in merito al gusto e alla qualità, devono essere solo un utile esercizio per gli artigiani onde riappropriarsi delle abilità e delle conoscenze degli antichi maestri, ma queste risorse una volta acquisite vanno riversate nell'invenzione di un linguaggio unitario, moderno e originale, realmente adeguato ai tempi e capace di promuovere una necessaria riforma delle arti decorative italiane.

1.3 L'approccio globale alla ceramica dello studio potter William De Morgan

William Frend De Morgan (Londra, 1839-1917) (fig. I.3) incarna la figura dell'artista/artigiano/designer delineata da William Morris nel quadro dall'utopia estetica socialista: un artista calato nel proprio tempo, ma critico rispetto ai metodi produttivi contemporanei, pertanto orientato a un approccio manuale e artigianale al lavoro creativo e alla realizzazione di un prodotto d'uso dalle elevate qualità materiali e artistiche, destinato a un *target* il più ampio possibile e portatore di cultura, bellezza e benessere; un artista ispirato da incanto e devozione nei confronti della natura e del mistero della vita e sensibile al fascino del passato, perciò attento alla valorizzazione del patrimonio culturale artistico e tecnico trasmesso dalle epoche precedenti, ma allo stesso tempo animato da ambizione al cambiamento; un artista, infine, appassionato del proprio lavoro e solidale coi propri colleghi e collaboratori.

In coerenza con questo modello culturale e con una personale aspirazione perfezionistica al bello e all'utile, ovvero alla esatta integrazione degli aspetti poetico-espressivi e di quelli legati alle prassi esecutive della creazione artistica, William De Morgan sceglie di essere ceramista e in tutto il suo percorso artistico-professionale sperimenta, approfondisce e cerca di innovare e migliorare ogni aspetto del mestiere, mostrando un totale coinvolgimento nell'intero iter produttivo, dall'ideazione alle complesse fasi della tecnologia ceramica. Attraverso lo studio e l'esperienza, supportati da un temperamento tenace e curioso, riesce a conseguire risultati inediti sia nella formulazione di originali registri decorativi, che nella proposta di nuove metodologie operative, talvolta attingendo al passato, talvolta affidandosi all'intuito e a una spiccata capacità inventiva. Ciò determina il notevole successo della sua opera presso il pubblico più colto e raffinato e influenza sensibilmente il lavoro di altri ceramisti che, sul suo esempio, si appassionano alla chimica e alla ricerca empirica e ne ripetono le tecniche più ardite, come l'uso del lustro, talvolta anche imitandone lo stile, seppure senza riuscire a eguagliarne la finezza e la perfezione degli esiti.

D'altro canto proprio la sua ambizione al controllo personale di tutte le fasi del processo produttivo dell'opera ceramica è in ultimo la ragione della prematura conclusione della sua carriera artistica, che si determina appunto nel momento della sua più alta espressione ceramica, quando De Morgan è obbligato da problemi personali a delegare ai propri collaboratori la parziale conduzione della sua attività. Ciò nonostante la sua esperienza in ceramica abbraccia un periodo di

quasi quarant'anni (1869-1907), occupandone la gran parte dell'esistenza e qualificandosi, grazie alla straordinaria determinazione e coerenza dell'artista, come un *continuum* in crescendo verso risultati tecnici ed estetici sempre più raffinati, cosicché incendi, insuccessi operativi, traslochi, cambi societari, trasferimenti, problemi di salute e alterne vicende del mercato si rivelano altrettante occasioni per stimolare la resilienza del ceramista e per alimentarne la sincera passione per l'arte del fuoco. In tal senso, sebbene gli studi storico-critici tendano ad articolare il percorso di ricerca di De Morgan in periodi individuati dall'attività svolta in seno alle sue diverse manifatture a Chelsea, Merton Abbey e Fulham, non v'è dubbio che nell'evolversi dei temi, delle scelte stilistiche e delle tecniche lo *studio potter* abbia conservato un medesimo approccio artistico, ideologico e metodologico al fare ceramica che può considerarsi come il tratto distintivo della sua identità di ceramista e che la sua esperienza vada perciò valutata nella sua intierezza.

Da tale punto di vista globale emerge con maggiore evidenza il suo contributo a un nuovo corso della storia della ceramica. Sebbene, infatti, nel confronto con l'opera di altri ceramisti a lui contemporanei, come i francesi Joseph-Théodore Deck, Ernest Chaplet, Auguste Delaherche, Delphin Massier, che negli stessi anni, sulla scia dell'interesse per la ceramica dell'Estremo Oriente, mettono in campo una produzione fortemente innovativa, gettando le basi dell'Art Nouveau, la sua produzione appaia improntata a uno spirito più conservatore, in realtà essa si rivela fondamentale per la proposta di un modello operativo fondato sul recupero di elementi della tradizione ceramica di varie culture, altrimenti perduti e negletti, e sulla pratica paziente, accurata e totale del fare ceramica e per l'invenzione di uno stile decorativo riconoscibile e imitato in tutta Europa, connotato da una qualità narrativo-didascalica della composizione, dall'invenzione libera e vivace dei temi e dei motivi, dall'eleganza e dalla chiarezza formale del disegno e dalla ricchezza e novità delle proposte cromatiche. Infine costituisce motivo d'interesse la dimensione internazionale del lavoro di William De Morgan nella sua capacità di stabilire profondi legami tra la cultura inglese e quelle mediorientali e italiana e, in particolare nel caso dei rapporti con Firenze e con la Cantagalli, di costruire una relazione di reciprocità nello scambio dei saperi e delle idee.

I.3.1 L'avventura ceramica da Londra a Firenze

I.3.1.1 Le manifatture londinesi di Chelsea, Merton Abbey e Fulham

Dopo gli studi artistici alla Royal Academy of Arts, William De Morgan entra in contatto con William Morris e con la confraternita preraffaellita (Burne-Jones, Henry Holiday, Dante Gabriel Rossetti, Frederic Leighton) e comincia a interessarsi alle arti applicate, sposando la fede socialista nel valore della rigenerazione dell'artigianato artistico in quanto motore di riforma sociale e culturale. Accanto all'influenza di Morris e della cerchia preraffaellita, un indubbio ascendente su De Morgan riveste anche il vivace dibattito culturale nato intorno alle posizioni ideologiche di una nuova generazione di architetti (Augustus Pugin, sir Matthew Digby Wyatt, Bruce James Talbert e

Edward William Godwin), anche dediti all'*interior design* e promotori di un modello “virtuoso” di ambiente domestico, concepito sulla base di principi morali oltre che estetici.

Un dibattito che si snoda anche sulle le pagine delle riviste e di specifiche edizioni dedicate all'arredamento, come la famosa serie *Art at Home*, pubblicata negli anni Settanta dell'Ottocento, e che coinvolge molto seriamente la società inglese, fornendole un preciso indirizzo di stile connotato da un misto di orientalismo e di tradizione britannica ed avente alcuni *must*, come il floreale giacobino per i tessuti e le carte da parato, le modanature e gli ornamenti in stucco bianco per pareti e soffitti, le vetrate nei punti luce, i rivestimenti di piastrelle policrome per i caminetti, le ceramiche da esposizione sulle mensole, i *separé* giapponesi o le composizioni di penne di pavone. Questa attenzione per la casa favorisce naturalmente il profitto delle imprese dedite alla produzione e al commercio dei beni destinati alla decorazione e all'arredo, come Crace, Collinson & Lock, Jeffrey, Woollams e naturalmente Liberty, e nel campo specifico della ceramica determina il successo di ditte come Minton, Maw Brother, W. B. Simpson, Doulton o Wedgwood.

In questo filone si inserisce la Morris, Marshall, Faulkner & Co., con la quale, pur non essendone socio, De Morgan collabora (dal 1863 al 1872) nel design e nella realizzazione di mobili ed elementi ornamentali per ambienti domestici e di vetrate per residenze private ed edifici religiosi, manifestando una particolare propensione per le arti del fuoco (vetro e ceramica) che ne rivelano la spiccata inclinazione per la sperimentazione tecnico-scientifica.

A partire da queste prime esperienze De Morgan si dedica con crescente interesse al settore fittile, ottenendo rapidamente ottimi risultati anche in termini di qualità del materiale e di avanzamento dei processi chimici e tecnologici. Il suo coinvolgimento nella ceramica lo porta nel 1869 ad allestire un primo laboratorio presso il proprio appartamento, al n. 40 di Fitzroy Square, dove costruisce un forno e produce vetrate e manufatti ceramici (piastrelle da rivestimento). Nel 1872, alla morte del padre e dopo un rovinoso incendio nel suo studio occorso durante una cottura dei suoi artefatti, l'artista si trasferisce con la famiglia nel quartiere di Chelsea e, a poca distanza dall'abitazione di famiglia, alla Orange House, dà avvio a una vera e propria impresa per la produzione di ceramiche d'arte, per la quale si avvale della collaborazione di sei decoratrici, impiegate nella riproduzione dei decori delle piastrelle, di alcuni talentuosi pittori (Charles e Fred Passenger e Joe Juster) e di un addetto al forno.

Durante il periodo di Chelsea De Morgan vende i suoi prodotti sia in proprio, nello *showroom* della stessa Orange House, che alla Morris & Co. – il cui catalogo registra un grande pannello di sessantasei piastrelle a fiori e fogliame (fig. I.4) realizzato dal ceramista su disegno di Morris⁸⁸ – ottenendo in breve ottimi riscontri commerciali. Realizza, tra l'altro, alcune commesse per

⁸⁸ Il pannello fu installato nella sala da bagno della Membland Hall costruita dall'architetto Edward Charles Baring (PINKHAM 1973, p. 95).

rivestimenti ceramici destinati a residenze private, tra cui quelli in stile “persiano” per la casa di Lord Leighton, e quella di alcuni pannelli di mattonelle per lo yacht *Livadia* dello zar Alessandro III, varato ai cantieri navali di Glasgow nel 1880.

Il desiderio di sviluppare personalmente tutte le fasi della produzione e di guadagnare una totale autonomia nei processi di lavorazione, inclusa la produzione del biscotto da decorare, finora acquistato da terzi, lo induce a concepire il proposito trasferire la propria attività in una struttura più ampia. Così nel 1882, seguendo l'esempio dell'amico William Morris, determinato a impiantare la propria azienda in un'area suburbana, De Morgan fonda una nuova manifattura nei dintorni di Londra, a Merton Abbey, non lontano dalla neonata impresa di Morris. Per il nuovo opificio De Morgan progetta e coordina la realizzazione delle attrezzature e dei forni, inoltre predispone la presenza di un tornio e di operai specializzati che eseguono a mano alcune forme da lui disegnate e comincia a produrre in proprio anche le piastrelle. Tuttavia ben presto l'assetto logistico della fabbrica si rivela infelice per la distanza dal centro cittadino, dove il ceramista risiede e ha il proprio punto vendita (dal 1886 in Great Marlborough Street). De Morgan comincia a risentire dello stress e della fatica dovuti al quotidiano spostamento da Londra al proprio opificio, finché, debilitato da problemi di salute, è costretto a diradare la propria presenza a Merton Abbey. D'altro canto il lavoro richiede la sua supervisione costante, pertanto il ceramista si determina a trasferire nuovamente in città la propria attività e, dal 1888, stabilisce la sua azienda nel grande stabilimento Sand's End Pottery, nel quartiere londinese di Fulham, entrando in società con l'architetto Halsey Ralph Ricardo,⁸⁹ che ne condivide il forte interesse per la ceramica e che resta in *partnership* con lui fino al 1898. Anche per la nuova manifattura De Morgan si occupa personalmente del progetto degli impianti e delle attrezzature più avanzate, nel pieno rispetto delle migliori condizioni lavorative per il suo personale, mentre il suo socio cura il progetto dell'edificio e ne dirige i lavori. Aumentano in questo periodo la partecipazione alle mostre – tra cui le esposizioni dell'Arts & Crafts Exhibition Society (1888, 1889, 1893, 1896, 1899) e l'Esposizione Internazionale di Torino nel 1902 – e i prestigiosi incarichi, tra i quali uno dei maggiori è sicuramente costituito dai rivestimenti ceramici commissionati dagli architetti John James Stevenson e Thomas Edward Colcutt per gli interni (corridoi, sale comuni e caminetti) di sei navi⁹⁰ della P. & O. Line (Peninsular

⁸⁹ Halsey Ralph Ricardo è tra i più precoci e convinti utilizzatori della ceramica da rivestimento, della quale promuove l'applicazione non solo agli ambienti interni, ma anche negli esterni, valorizzandone le qualità di resistenza all'inquinamento e agli agenti atmosferici. Le sue esperienze in questo settore precedono gli esempi più famosi di Antoni Gaudì e di Otto Wagner. Il suo lavoro più noto è l'abitazione di Sir Ernest Debenham in Addison Road a Kensington realizzata tra il 1904 e il 1907.

⁹⁰ I nomi delle sei imbarcazioni menzionati da May Morris (MORRIS 1919, p. 95) sono: Arabic, Palawan, Sumatra, China, Malta e Persia.

and Oriental Steam Navigational Company).⁹¹

Intanto, nel 1887, De Morgan sposa la pittrice preraffaellita Evelyn Pickering, nipote di John Roddam Spencer Stanhope, artista della medesima corrente, e prende casa a The Vale, nel quartiere di Chelsea. Purtroppo però proprio in questa fase particolarmente felice e di maggiore impegno e successo professionale, l'aggravarsi delle condizioni fisiche⁹² obbliga il ceramista ad attenersi alla prescrizione medica di trascorrere la stagione invernale in Italia, in modo da godere di un clima più favorevole alla propria salute. Così, a partire dal 1893, i De Morgan lasciano regolarmente Londra nei mesi più freddi e umidi per trasferirsi in una dimora stagionale a Firenze.

1.3.1.2 I rapporti con Firenze e con la Cantagalli

A Firenze lo *studio potter* e la pittrice frequentano Villa Nuti, la residenza sulla collina di Bellosguardo degli Spencer Stanhope – trasferitisi stagionalmente in Italia dal 1880 per le medesime ragioni di salute –, dove entrano in contatto con l'élite anglo-fiorentina. Di quest'ultima fa parte anche il colto imprenditore e artista Ulisse Cantagalli, che De Morgan ha conosciuto a Londra nel 1888, in occasione dell'Esposizione d'Arte Italiana a West Brompton, e visitato a Firenze alcuni mesi dopo.

In alcune lettere inviate da Firenze nello stesso 1888 alla propria consorte scozzese Margaret Tod, Ulisse Cantagalli riferisce, infatti, della presenza nella città gigliata del ceramista e dei servizi prestatigli in favore della propria attività londinese (cottura nel proprio forno a muffola di mattonelle lustrate da inviare a Londra, con un preciso riferimento al sistema delle carte dipinte inventato e adottato dallo *studio potter* per il trasferimento dell'immagine sul supporto ceramico).⁹³

Rifondata nel 1878 da Ulisse come Manifattura Figli di Giuseppe Cantagalli, la fabbrica fiorentina aveva avviato una produzione di grandissimo pregio di maioliche artistiche ispirate alla maniera dei centri dell'eccellenza ceramica italiana – «lo “stile bello” di Faenza e Casteldurante, l'istoriato di Urbino, i lustri e gli ambiti riflessati di Gubbio e di Deruta, oltre, ovviamente, alle plastiche invetriate di tradizione robbiana»⁹⁴ – e a quella delle ceramiche Iznik e ispano-moresche, distinguendosi anche per merito di una specifica capacità esecutiva nell'antica tecnica della maiolica a lustro.

Questo sofisticato metodo di finitura, grazie al quale la superficie dipinta acquista iridescenze e

⁹¹ Dagli anni Ottanta del XIX secolo le imbarcazioni a vapore acquistano molta popolarità anche come mezzo di trasporto per le classi abbienti, pertanto le compagnie navali ne affidano il progetto degli interni ai migliori architetti, così da conferire ai loro ambienti l'aspetto di sontuosi hotel galleggianti.

⁹² De Morgan soffre di tubercolosi.

⁹³ «Jeri fu qui il De Morgan dei lustri e lasciò detto che ci tornava»; «Jeri cossi una muffolata piena di ambrogette a lustri per Londra e la carta giocata è riuscita buona» (U. Cantagalli, in CONTI-CEFARIELLO GROSSO 1990, pag. 128).

⁹⁴ Ivi, p. 17.

riflessi metallici (oro, argento, rame e rosso rubino), già in uso nella maiolica mediorientale, era stato introdotto in quella italiana rinascimentale dal maestro ceramista eugubino Mastro Giorgio Andreoli nella prima metà del XVI secolo. Caduto poi lungamente in disuso, il lustro era stato riproposto in epoca moderna per la prima volta nel 1847 dalla prestigiosa manifattura toscana Ginori di Doccia, che aveva presentato pregevoli manufatti realizzati con questo procedimento all'Esposizione di Londra del 1851, ottenendo un clamoroso successo.

Presso la Cantagalli il lustro era stato sviluppato a partire dalle istruzioni contenute nel trattato di Cipriano Piccolpasso⁹⁵ e perfezionato con la ricerca empirica. Quest'ultima si era avvalsa della preziosa consulenza ricevuta, intorno al 1880, per interessamento del conte pesarese Giacomo Mattei,⁹⁶ «espertissimo di maioliche»⁹⁷ e amministratore della manifattura del principe Castelbarco Albani. Alla fabbrica di Mattei lavorava, infatti, il maestro fornaciaio Terenzio Bertozzini, responsabile della riscoperta dei lustri oro e rubino di Mastro Giorgio, il cui figlio minore, Giovanni Bertozzini era stato inviato nel 1882 alla Cantagalli, proprio allo scopo di favorire l'acquisizione dell'antico procedimento da parte della fabbrica fiorentina.

Durante l'Esposizione universale londinese del 1888 la Cantagalli aveva potuto così esibire pregevoli maioliche lustrate in rubino, ricevendo dai visitatori inglesi un particolare apprezzamento. Non v'è dubbio tuttavia che, oltre che alla qualità eccelsa delle ceramiche, il successo fosse dovuto anche alla sensibilità estetica sviluppata dal pubblico e dagli esperti britannici verso tale tipologia decorativa grazie alla presenza sul mercato locale da oltre un decennio della produzione a lustro di William De Morgan. D'altro canto è singolare che, in una lettera scritta da Londra alla consorte,⁹⁸ Ulisse Cantagalli riporti la confidenza fattagli da De Morgan nella medesima occasione di non essere più in grado, da due anni, di ottenere risultati soddisfacenti con questa tecnica. In seguito lo

⁹⁵ Il trattato *Li tre libri dell'Arte del Vasajo: nei quali si tratta non solo la pratica, ma brevemente tutti i secreti di essa cosa che persino al di d'oggi è stata sempre tenuta nascosta* del Cavalier Cipriano Piccolpasso Durantino, scritto tra il 1557 e il 1559, illustra la migliore pratica del ceramista rinascimentale, spiegando, coll'ausilio di molti disegni, tutte le tecniche e le fasi della lavorazione ceramica, dalla scelta delle argille alla decorazione dipinta, alle tecniche di finitura, come il lustro. Una ristampa dell'edizione originale cinquecentesca è: CIPRIANO PICCOLPASSO DURANTINO, *I tre libri dell'arte del vasajo*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 2003.

⁹⁶ [...] il Mattei, nel 1864 faceva eseguire i primi saggi di riproduzione di maioliche antiche, avendo in tale arduo lavoro per abilissimo artefice il Pietro Gai, ottenendo riflessi metallici stupendi, massime il rubino e l'oro e le vernici più forti e più splendenti di prima, e per fornaciaio Terenzio Bertozzini, e per decoratore il figlio di questi, Telesforo» (DE MAURI 1988, p. 183).

⁹⁷ Lettera di Ulisse Cantagalli da Londra alla moglie del 1 agosto 1880 (CONTI-CEFARIELLO GROSSO 1990, pag. 124).

⁹⁸ Lettera di Ulisse Cantagalli da Londra alla moglie del 24 maggio 1888: «Feci pure jeri una lunga visita a De Morgan; è un uomo molto interessante che ha sul viso l'espressione che temo aver io nei giorni neri. Egli mi raccontava che da due anni non gli riescono illustri [*visi*] e diceva "I am really a ruined man". Verrà a Firenze nell'Ottobre» (ivi, p. 126).

stesso ceramista inglese loderà pubblicamente i lustri della Cantagalli come “i migliori mai visti”,⁹⁹ elogiando il talento tipicamente italiano di impiegare risorse tecnologiche ed elementi iconografici della propria tradizione nella riproduzione delle ceramiche ispano-moresche, così da conseguire risultati di particolare qualità, originalità e bellezza.¹⁰⁰

Sempre durante la trasferta londinese del 1888, Ulisse Cantagalli ha modo di recarsi all’opificio di Merton Abbey di De Morgan, ricevendone – come scrive ancora alla moglie¹⁰¹ – l’impressione di un’azienda priva di solide basi, e di conoscere gli altri protagonisti delle Arts & Crafts: William Morris, del quale visita la fabbrica e la celebre dimora, rimanendo molto colpito dalla sua consorte Jane Morris – che riferisce di aver visitato la bottega Cantagalli a Firenze alcuni anni prima –, dai ritratti della signora in stile preraffaellita eseguiti da Rossetti e dagli «argomenti socialisti»¹⁰² espressi con vigore dal padrone di casa, e Walter Crane, col quale ha occasione di osservare gli oggetti «pieni di gusto e di originalità»¹⁰³ presentati all’Arts & Crafts Exhibition, apprezzando la «sete di ricerca»¹⁰⁴ degli inglesi ed esprimendo con rammarico la considerazione della scarsa ambizione italiana all’innovazione: «noi con tutte le nostre attitudini ci contentiamo di vivere di tradizioni!»¹⁰⁵

In effetti Cantagalli – anche ispirato dalle teorie di Morris – trasforma la propria manifattura a Firenze in un moderno centro di arti decorative, valendosi di eccellenti maestranze, alle quali procura una preparazione non solo tecnica, ma anche storico-artistica, incoraggiandole allo studio delle pubblicazioni illustrate sulla storia della maiolica e degli esemplari originali conservati presso collezioni pubbliche e private in Firenze e all’estero (riporta sul proprio quaderno di disegni accurate riproduzioni di opere osservate nei musei durante i suoi viaggi d’affari che poi sottopone ai propri collaboratori). Le mirabili copie di ceramiche antiche eseguite dalla Casa Cantagalli e destinate ai forestieri e ai ceti agiati fiorentini portano così la fabbrica ai vertici della scena ceramica italiana, insieme con la Ginori di Doccia, la Minghetti di Firenze e la Ferniani di Faenza, e le assicurano attraverso le esposizioni universali una fama e un prestigio internazionali.

Inoltre Cantagalli si dedica con grande passione a promuovere l’immagine della propria manifattura, ad esempio allestendo con straordinaria cura il magazzino della fabbrica di Porta Romana, avvalendosi dell’intervento dell’amico e celebre pittore storicista Gaetano Bianchi per le

⁹⁹ DE MORGAN 1892, p. 162.

¹⁰⁰ GAUNT-CLAYTON-STAMM 1971, p. 165.

¹⁰¹ Lettera di Ulisse Cantagalli da Londra alla moglie del 26 maggio 1888: «Mi accompagnò là [alla fabbrica di Morris] il de Morgan che poi mi fece visitare la sua fabbrica, che è in quella località [...] Poveretto mi pare in cattive acque e nella fabbrica, che è piccolissima, c’è tutto fuori che l’ordine, anzi c’è il disordine dell’officina di un inventore più idealista che pratico» (CONTI-CEFARIELLO GROSSO 1990, pag. 126).

¹⁰² Lettera di Ulisse Cantagalli da Londra alla moglie del 28 maggio 1888 (ivi, p. 127).

¹⁰³ Lettera di Ulisse Cantagalli da Londra alla moglie del 2 giugno 1888 (*ibidem*).

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

decorazioni ad affresco delle pareti e della volta, e a coltivare nella stessa Firenze intensi rapporti culturali con la comunità anglofona cittadina, annoverando nel proprio *entourage* storici dell'arte, collezionisti e artisti, tra cui Bernard Berenson, Herbert Percy Horne,¹⁰⁶ Frederick Stibbert, John Temple Leader, Lord Thomas David Gibson-Carmichael e naturalmente i coniugi De Morgan.

In particolare il sodalizio tra Ulisse Cantagalli e William De Morgan si rivela favorevole anche per l'imprenditore fiorentino che, sin dalla prima visita del ceramista, non gli tiene alcun riserbo, persuaso di poter ricavare dei vantaggi dall'amicizia col collega inglese.¹⁰⁷ Infatti, oltre a favorire con nuovi contatti il successo critico e commerciale dei suoi articoli nel mondo anglosassone e a consentirgli l'importazione di maestranze specializzate per la costruzione di una nuova fornace, questa frequentazione determina positive conseguenze sulla produzione della fabbrica italiana anche dal punto di vista culturale ed estetico, ad esempio stimolando ulteriormente la rivisitazione creativa dei repertori tecnici e ornamentali della tradizione ispano-moresca, turca e persiana – come si vede nel bacile con veliero a lustro rubino della raccolta del Museo Stibbert (fig. I.5) –, già mirabilmente sperimentata nel passato dalla Cantagalli, con risultati di tale qualità esecutiva, da indurre Sir Walter Crane a proporre l'adozione delle ceramiche Iznik della manifattura fiorentina come modello di studio per gli allievi delle scuole d'arte e design.

Dal canto suo De Morgan, durante i soggiorni fiorentini e grazie ai rapporti con Cantagalli, amplia il personale repertorio tecnico e iconografico, traendo importanti spunti dall'antico patrimonio decorativo italiano. Restano, peraltro, alcuni oggetti a testimonianza di una effettiva collaborazione tra il ceramista e la nota fabbrica di Firenze, in quanto segnati dal doppio marchio, come ad esempio alcuni piatti, tra cui quello con pavone, in maiolica a lustro, conservato al Museo Stibbert,¹⁰⁸ oppure quello raffigurante Apollo che tende l'arco, del 1901 circa, venduto da Sotheby's a Londra nel 1991,¹⁰⁹ o ancora come una sontuosa anfora con anse a serpente riprodotte un antico modello urbinato, in maiolica dipinta a lustro con cherubini che suonano strumenti a fiato, che si trova attualmente all'Ashmolean Museum di Oxford. Riguardo a questa cooperazione tuttavia va tenuto conto della testimonianza fornita dalla moglie di De Morgan, Evelyn, la quale nega ogni coinvolgimento professionale del consorte nella produzione della Cantagalli, precisando

¹⁰⁶ Il collezionista e critico d'arte Herbert Percy Horne (Londra, 1864 - Firenze, 1916) – la cui casa-museo è da lui lasciata in dono alla città di Firenze – è molto amico di Ulisse Cantagalli per la cui manifattura esegue alcuni disegni, tra cui i progetti di una *boiserie* con pannelli maiolicati e di un servizio da tavola con spighe di miglio.

¹⁰⁷ Lettera di Ulisse Cantagalli da Firenze alla moglie del mese di ottobre (?) 1888 (?): «...c'è stato stamani De Morgan che mi ha fatto una lunga visita e gli ho fatto vedere tutto persuaso che può farmi molto più bene che male...» (ivi, pag. 128).

¹⁰⁸ CANTELLI 1976, p. 87.

¹⁰⁹ MARINI 2006, p. 24.

che il ceramista si sarebbe servito della fabbrica fiorentina unicamente per disporre delle maestranze e delle attrezzature necessarie all'esecuzione di alcuni pezzi personali.¹¹⁰

Dovendo trascorrere a Firenze lunghi periodi, De Morgan – che prosegue la conduzione *in absentia* della fabbrica londinese con la collaborazione del socio Ricardo – impianta qui un proprio laboratorio¹¹¹ al civico 19 di via Lungo il Mugnone.¹¹² Mentre la dipintura del vasellame è quasi esclusivamente eseguita a Londra, in Italia l'artista affida la decorazione delle mattonelle (o meglio delle carte dipinte da inviare a Londra e da applicare poi sulle piastrelle prima della cottura) a maestranze locali,¹¹³ con le quali stabilisce una immediata sintonia e alle quali assicura le migliori condizioni di lavoro: «six or seven men worked under the most delightful conditions».¹¹⁴

A lungo andare però le sue prolungate assenze da Londra, i problemi di comunicazione tra il ceramista e i suoi collaboratori a Fulham e le conseguenti difficoltà insorte nella gestione della manifattura, dovute alla carenza della sua presenza coesiva e della sua puntuale conduzione dei processi produttivi e dell'amministrazione aziendale, contribuiscono, insieme alle sfavorevoli contingenze economiche, a innescare una disastrosa crisi finanziaria dalla quale l'opificio non riuscirà più a riprendersi. Così dopo alcuni anni (1899-1905) di gestione della fabbrica in società con i decoratori Iles e Passenger, De Morgan matura l'amara considerazione di aver investito la gran parte della propria esistenza nel perfezionarsi nell'attività artistica e di aver raggiunto i massimi livelli proprio nel momento in cui il pubblico ha oramai perso interesse nei confronti delle sue opere¹¹⁵ e pertanto assume la risolutiva decisione di lasciare l'azienda, che trasmette ai suoi fidati collaboratori, e di porre fine alla propria esperienza artistica.

Abbandonata definitivamente la ceramica, si trasferisce stabilmente in Italia, dove si dedica con molto successo alla narrativa, tanto che a distanza di una generazione – come osserva la figlia May

¹¹⁰ STIRLING 1922, p. 224.

¹¹¹ In una lettera di De Morgan all'architetto italiano Giacomo Boni, il ceramista scrive: «vorrei che le circostanze mi permettessero di mostrarvi il mio atelier, dove impiego giovani toscani ad un lavoro, che viene poi raffinato e completato in Inghilterra» (PIERI 2007, p. 31).

¹¹² Al civico 11 della stessa Via Lungo il Mugnone, in casa di Ernesta Bittanti, futura consorte di Cesare Battisti, si riuniva negli anni Novanta anche il cenacolo socialista fiorentino di cui facevano parte lo stesso Battisti e Gaetano Salvemini.

¹¹³ Nel catalogo della mostra *Casa Cantagalli*, tenutasi a Londra nel 2002 a cura della Fine Art Society Plc., il pittore faentino Achille Farina, nipote dell'omonimo più celebre artista, è citato come collaboratore di De Morgan proveniente dalla fabbrica Cantagalli. Farina lavora per De Morgan nella fabbrica di Fulham e segue, almeno in un caso, l'inglese nelle sue trasferte italiane, come testimoniato da alcuni pezzi, datati 1901, eseguiti e siglati da Farina su disegno di De Morgan e cotti a Firenze alla Cantagalli. Esiste inoltre una serie di piatti della Fabbrica De Morgan siglati col monogramma "A. Farina & Figlio" (FRESCOBALDI MALENCINI-RUCCELLAI 2011, p. 135).

¹¹⁴ MORRIS 1917, p. 83.

¹¹⁵¹¹⁵ «All my life I have been trying to make beautiful things and now that I can make them nobody wants them. Only my extinct can make them valuable» (W. De Morgan, in CLAYTON-STAMM 1967, p. 34).

(Mary) di William Morris sul «Burlington Magazine»¹¹⁶ – la fama del William De Morgan ceramista è oramai di gran lunga oscurata da quella del romanziere, autore di best sellers come *Joseph Vance* (1906).

1.3.2 L'attitudine tecnica e inventiva e l'impostazione del lavoro

In veste di designer De Morgan è autore dell'intera produzione della sua manifattura, fatta eccezione per un limitato numero di motivi decorativi elaborati da William Morris, dal socio Halsey Ralph Ricardo e dal cognato Reginald Thompson¹¹⁷ (autore di alcuni piatti e mattonelle con animali grotteschi).

Nella prima produzione ceramica, a Chelsea, De Morgan utilizza prevalentemente supporti (piastrelle e, in misura minore, piatti e alcuni vasi) prodotti industrialmente da fabbriche inglesi,¹¹⁸ sui quali i decoratori riportano i suoi disegni, che sono poi spesso trattati con lustro color rubino. Già in questa fase il ceramista si rende conto che l'uso limitato della ceramica da rivestimento agli esterni degli edifici è dovuto alla scarsa resistenza dei materiali ceramici al gelo e agli agenti atmosferici. Allo stesso tempo intuisce che la qualità scadente del materiale è dovuta principalmente al metodo di produzione delle cosiddette “piastrelle Minton” ottenute per pressione dell'argilla secca e che una diversa lavorazione, con argilla umida, favorirebbe la resistenza delle ceramiche anche all'aria aperta. Questa convinzione, unita alla considerazione economica del limitato incremento di costi dovuto alla produzione in proprio rispetto all'acquisto delle piastrelle già pronte, lo induce ad approntare nella successiva manifattura di Merton Abbey i processi necessari alla creazione autonoma delle piastrelle in biscotto da decorare. Disegna anche alcune plastiche ornamentali e forme di stoviglie che fa eseguire dal proprio torniante, cosicché le tipologie dei prodotti aumentano: accanto alle mattonelle e ai piatti, figurano nei cataloghi di fabbrica svariate tipologie di vasi, bottiglie, ciotole e versatoi dalle forme esotiche e, per la prima volta, bassorilievi tipo “Della Robbia”. Nella Sand's End Pottery cresce ancora sensibilmente il repertorio degli articoli in produzione, che – come riferisce lo stesso De Morgan¹¹⁹ – consistono, in ordine d'importanza, in: pannelli decorativi dipinti con prevalente tema di velieri, piastrelle decorate, piastrelle colorate a tinta unica e vasellame finalizzato a un uso decorativo e non pratico.

L'esecuzione pittorica dei disegni di De Morgan è affidata a esperti decoratori, che si servono generalmente della tecnica dello spolvero per riprodurre fedelmente il soggetto, rispettando nei

¹¹⁶ Ivi, p. 77.

¹¹⁷ L'amico e collaboratore del ceramista Reginald Thompson sposerà nel 1874 la sorella di lui, Anne Isabelle, e morirà di tubercolosi nel 1884.

¹¹⁸ Tra le fabbriche fornitrici del biscotto vi sono sicuramente (come si evince dai marchi impressi sotto gli oggetti), per le mattonelle, Architectural Pottery Company of Poole (Dorset) e Stourbridge Fire Clay Company e per le stoviglie Davis of Hanley.

¹¹⁹ MORRIS 1917, p. 78.

colori le prescrizioni dell'artista. Questi sovrintende puntualmente al loro lavoro e spesso inizia personalmente la dipintura del pezzo lasciandone il completamento al decoratore.

Presso diverse collezioni pubbliche, tra le quali principalmente le raccolte londinesi della De Morgan Foundation e del Victoria & Albert Museum, sono conservate, oltre a numerose ceramiche (piatti, vasi, piastrelle singole e pannelli), una quantità di tavole di progettazione (fig. I.6) del ceramista designer. Alcuni di questi elaborati sono accuratamente rifiniti in quanto probabilmente destinati a essere presentati alla clientela o esposti nello *showroom* della fabbrica; altri si presentano sotto forma di progetto esecutivo o di foglio di lavoro, recante i fori per lo spolvero; in altri casi, infine, si tratta di schizzi e studi di motivi ornamentali e figurativi da sviluppare successivamente. I disegni che si riferiscono al vasellame mostrano sempre più viste, così da offrire ai decoratori una rappresentazione completa dello sviluppo dell'ornato sul vaso. Inoltre è interessante osservare che i progetti sono quasi sempre sprovvisti di annotazioni, il che suggerisce la costante presenza dell'autore nel coordinamento delle fasi esecutive.

Accanto ai progetti decorativi restano inoltre numerosi scritti e disegni tecnici, tra cui progetti di varie attrezzature, come macine o forni, che testimoniano l'indole alla ricerca empirica e la profonda competenza chimica e tecnologica di De Morgan. Alcune prove dell'applicazione dell'artista alla soluzione di problemi di ordine tecnico e produttivo sono rappresentate, ad esempio, dall'invenzione di uno strumento per ottenere in un solo taglio più piastre del medesimo spessore di argilla o da quella di un metodo per evitare la perdita di definizione nella forma di oggetti riprodotti in stampi per colaggio e poi smaltati. De Morgan inventa, inoltre, un metodo efficace per trasferire il disegno e i colori automaticamente da un supporto cartaceo alle mattonelle, consentendo una più rapida e precisa esecuzione dei pannelli ceramici, senza tuttavia ricorrere alla stampa (decalcomania) e quindi senza rinunciare al principio dell'esecuzione manuale del lavoro artistico. La tecnica¹²⁰ prevede che il disegno di progetto eseguito su carta, venga fissato contro una lastra di vetro. Dal lato opposto del vetro è attaccato un sottile foglio di carta. Disposta la lastra in controluce è possibile per il pittore riprodurre facilmente il disegno originale sulla carta sottile e colorarlo con i colori per la maiolica, conferendogli gli effetti di gradazione e intensità cromatica desiderati. Il foglio così preparato viene disposto a faccia in giù sulla mattonella smaltata e invetriato, quindi infornato. Durante la cottura la carta brucia e il colore aderisce alla mattonella coperto dalla vetrina. Questa tecnica viene utilizzata per molti anni anche nella preparazione di grandi pannelli e quando De Morgan prende la consuetudine di trascorrere a Firenze una buona parte dell'anno, proseguendo qui la sua attività di designer, si serve di decoratori fiorentini per la preparazione delle carte dipinte da inviare in gran quantità alla propria manifattura londinese.

¹²⁰ Halsey Ricardo descrive il metodo della pittura su carta adottato nella manifattura di De Morgan nelle sue *Technical Note on the Manufacture of De Morgan Tiles and Pottery*, pubblicate nel *Catalogue of Works by William De Morgan in the Victoria & Albert Museum*, London, HMSO, 1921.

Generalmente l'attitudine del ceramista alla sperimentazione e all'invenzione si concentra sui processi tecnologici e sulla dipintura dell'oggetto piuttosto che nello sviluppo della forma plastica. Tra i motivi di distinzione della produzione artistica di De Morgan nel panorama della ceramica inglese contemporanea vi sono, infatti, il dominio e l'eccellenza raggiunti dal ceramista nei procedimenti di decorazione con gli smalti e nell'applicazione del lustro. De Morgan – che attribuisce al caso la sua scoperta del lustro e la colloca intorno al 1874, nell'ambito di alcune sperimentazioni condotte nella lavorazione delle vetrate¹²¹ – riesce a perfezionare empiricamente quest'antico processo e se ne serve già all'epoca del suo studio di Chelsea. Nella manifattura di Merton Abbey ne è oramai padrone e nel periodo di Fulham, dopo alcuni decenni di tentativi e ricerche, raggiunge il vertice della capacità tecnica in quello che lui definisce “moonlight and sunset suite”,¹²² ossia nella decorazione di pezzi dipinti su fondo blu lapislazzulo e sottoposti a tre diverse qualità di lustro (rubino, oro e argento) ottenute con altrettante cotture (fig. I.7). Peraltro la tensione al raggiungimento dei risultati più eccelsi nel lustro comporta una minore dedizione alle decorazioni “persiane” a smalti, che passano in secondo piano in questo momento. Riconosciuto un maestro indiscusso di tale procedimento, il ceramista è chiamato nel 1982 a tenere una lezione sull'argomento, intitolata *Lustre Ware*, alla Royal Society of Arts¹²³ e qui premiato con la Medaglia d'Oro. Rilascia, inoltre, al critico d'arte e redattore della rivista «The Studio», Shaw Sparrow, un'intervista nella quale fornisce dettagliate indicazioni sulla procedura da lui adottata.¹²⁴

L'altra prerogativa tecnica delle ceramiche di De Morgan consiste nell'impiego di una originale tavolozza di smalti, stesi su una base di bianco *craquelé*, comprendente tonalità mai utilizzate prima nella ceramica inglese, come il profondo cobalto, il turchese e il verde oliva, tipici della gamma cromatica della ceramica turca e persiana, combinati al giallo limone, al rosso ruggine e al porpora manganese, come nel pannello con bottiglia e rose (fig. I.8) utilizzato anche da Hadsley Ricardo nella Debenham House da lui costruita in Holland Park (1907), nella quale sono allestite anche alcune repliche dei pannelli disegnati da De Morgan per le navi della P. & O. Line. In particolare,

¹²¹ DE MORGAN 1892, p. 761.

¹²² CLAYTON-STAMM 1967, p. 37.

¹²³ Il suo intervento è pubblicato sulla rivista della stessa Società Reale delle Arti (DE MORGAN 1892).

¹²⁴ De Morgan descrive il processo da lui impiegato, spiegando che la particolare lucentezza delle ceramiche dipende dalla decomposizione di sali metallici di rame, oro o argento. I sali vengono disciolti e miscelati alla gomma arabica [che fa da legante] e al nerofumo, che serve a rendere la pittura visibile al decoratore durante la stesura. Il decoro è eseguito sul pezzo smaltato con smalto stannifero – da lui preferito per questa tecnica – e poi sottoposto a cottura in muffola, un tipo di forno che isola gli oggetti dalla fiamma diretta del materiale combustibile. Nell'antica produzione di piastrelle persiane, il forno è alimentato a legname e, quando raggiunge una determinata temperatura, vi sono introdotti trucioli di legna, in questo modo le particelle di carbonio presenti nel fumo si combinano con l'ossigeno dei sali, liberando il metallo, che resta fissato, in uno strato molto sottile, sulla superficie dello smalto (STIRLING 1922, p. 88).

durante l'incarico alla Leighton House, il ceramista mette a punto, come risultato di lunghe e costosissime ricerche empiriche, uno straordinario colore blu "pavone" da impiegare nelle mattonelle a tinta unita utilizzate per le bordure dei pannelli siriani originali e per le pareti della Sala Narciso della residenza. Dopo la sua morte la consorte Evelyn rivelerà che le sperimentazioni affrontate dal ceramista per conseguire i risultati ambiti avevano richiesto un investimento superiore al doppio del guadagno che l'incarico gli aveva fruttato,¹²⁵ la qual cosa dà una misura del valore ideale e sentimentale attribuito da De Morgan alla ricerca della bellezza e della perfezione estetica delle sue ceramiche.

Nondimeno – come già Morris nella sua *firm* – De Morgan persegue l'obiettivo di recuperare la qualità etica del mestiere artigianale, in un'ottica partecipativa, nella quale la dignità e il benessere dell'artefice, garantiti da uno spirito di fratellanza e corresponsabilità alla vita della manifattura, siano al centro dell'interesse dell'impresa. I salari e le condizioni di lavoro di questi artigiani sono, infatti, esemplari per il loro tempo e ne assicurano il benessere e l'emancipazione economica e sociale. Inoltre De Morgan si dimostra disponibile e generoso nel venire incontro alle esigenze personali dei suoi dipendenti, così da stabilire con loro un rapporto umano prima che professionale. Infine il ceramista non manca di riconoscere ai suoi migliori collaboratori un ruolo creativo nella produzione del manufatto ceramico, tant'è che i pezzi eseguiti nella sua fabbrica recano, oltre allo stemma dell'opificio, le iniziali o il logo dell'esecutore.

Il reciproco rispetto e la solidarietà che si instaurano tra i membri del gruppo di lavoro coordinato da De Morgan determinano le condizioni ideali perché il *team* rimanga pressoché invariato negli anni. Dello *staff* fanno parte alcune maestranze esperte, come i pittori Joe Juster, Jim Hersey, Miss Babb e i fratelli Charles e Fred Passegger e anche alcuni italiani, come il faentino Ludovico Farina, dediti alla decorazione dei piatti e del vasellame, il fornaciaio Fred Iles e i tornianti Dring e Hodkin. Alcuni di questi artieri collaborano con De Morgan dai tempi di Chelsea fino alla fine della sua avventura ceramica, entrando in società con lui negli ultimi anni e continuandone l'impresa, con la licenza di riprodurre i bozzetti, quando il ceramista lascia l'attività e il paese per intraprendere una nuova vita.

Quanto all'intento socialista di produrre oggetti d'arte destinati a tutti gli strati sociali, esso risulta purtroppo disatteso, così come nel caso della gilda di Morris, in quanto le costose ceramiche di De Morgan rimangono appannaggio delle classi agiate, che le utilizzano, peraltro, solo per gli ambienti di rappresentanza, preferendo articoli più abbordabili per gli spazi più privati o di servizio. Anne Maria Wilhelmina Stirling racconta nel suo *William De Morgan and his wife*, a tal proposito, un emblematico aneddoto secondo il quale, alla richiesta di un facoltoso cliente interessato ad

¹²⁵ MILLNER 2015, p. 226.

acquistare piastrelle per la stanza dei propri bambini, De Morgan avrebbe consigliato di rifornirsene dalla Minton, essendo i prodotti di quell'azienda più consoni dei suoi a tale destinazione d'uso in virtù del più competitivo rapporto qualità-prezzo.¹²⁶

I.3.3 I caratteri estetici e le influenze stilistiche

Nella maturazione dello stile personale espresso da De Morgan nella creazione ceramica sono senza dubbio fondamentali le suggestioni estetiche prodotte dalle opere degli artisti delle Arts & Crafts e della confraternita preraffaellita, con i quali il ceramista condivide l'ideale del glorioso passato, la preferenza per le atmosfere mitiche e fiabesche, talvolta abitate da creature e presenze fantastiche, la centralità del tema naturale, la limpidezza del disegno e del colore. Accanto a queste influenze è nondimeno essenziale l'apporto della moda orientalista, esplosa in Europa alla metà dell'Ottocento e diffusasi anche attraverso la letteratura, e dei lavori di ricerca sulle arti decorative pubblicati in questi anni,¹²⁷ tra i quali, in particolare, quello di Owen Jones, *The Grammar of Ornament, illustrated by examples from various styles of ornament*, del 1856, che presenta ricchi campionari ornamentali derivati soprattutto dall'arte mediorientale.

Già nel primo periodo di Chelsea (1872-1882) De Morgan sviluppa un innovativo campionario di decorazioni, caratterizzato da motivi bidimensionali floreali d'influenza morrissiana, da stilizzazioni naturalistiche di matrice mediorientale e da *pattern* a elementi lineari e fitomorfi, in cui si inseriscono figure di animali (fig. I.9) e creature immaginarie, talvolta ispirate ai disegni araldici, alle illustrazioni dei manoscritti medievali¹²⁸ e alle grottesche delle maioliche rinascimentali italiane (soprattutto da Gubbio e Deruta), come in un piatto con satiri contrapposti simmetricamente e anfora centrale (fig. I.10). In particolare i modelli per le piastrelle creati dal ceramista in questa fase costituiscono la massima parte del repertorio utilizzato dall'artista nel corso di tutta la sua produzione ceramica e stimato a oltre quattrocento disegni e sono pertanto replicati da ora fino al termine della sua attività.

Spesso le rappresentazioni di animali sono animate da toni ironici, drammatici o bizzarri, in

¹²⁶ STIRLING 1922, p. 103.

¹²⁷ Per l'ambito della ceramica sono pubblicati in questi anni alcuni trattati destinati a ceramisti e amatori, come: Joseph Marryat (*Collection towards a history of pottery and porcelain*, 1857), Albert Jacquemart (*Les merveilles de la céramique ou l'art de façonner et décorer les vases en terre cuite, faïence, grès et porcelaine depuis les temps antiques jusqu' à nos jours*, 1861), Joseph Marryat (*Histoire des poteries, faïences et porcelaines*, 1866), Alfred Darcel (*Un guide de l'amateur de Faïences et de porcelaines*, 1864), Henri Delange (*Recueil des faïences italiennes des XVe, XVIe, XVIIe siècles*, 1869), Auguste Racinet (*L'ornement polychrome*, 1869-1872), Charles Drury Fortnum (*A descriptive catalogue of the maiolica hispano-moresco, persian, damascus, and Rhodian wares, in the South Kensington Museum*, 1873).

¹²⁸ Durante i suoi soggiorni fiorentini William Morris rivolge un particolare interesse ai codici miniati, agli incunaboli e alle xilografie, oltre che ai disegni delle stoffe e dei commessi lapidei, pertanto questa sua conoscenza si riversa nel suo stile e in quello Arts & Crafts e coinvolge anche De Morgan.

quanto De Morgan manifesta la tendenza a stabilire nessi narrativi tra i soggetti, così da alludere, come nell'illustrazione di una storia, a una dimensione temporale e indirettamente a un significato allegorico o simbolico delle umane vicende, manifestando nella decorazione ceramica quella personale vena ideativa che ne farà un grande romanziere negli anni della maturità: il pavone sottrae la preda al grande pesce guizzante, il gufo trattiene il topolino per la coda, le lepri si rincorrono lungo un ramo, la serpe si appresta subdolamente al felino, come nel piatto con la lince che difende il proprio cucciolo dall'assalto di un serpente alato (fig. I.11). Come osserva Stirling, un tratto tipico della rappresentazione di De Morgan consiste, infatti, proprio nella vitalità che egli sa infondere alle proprie creature, di modo che anche l'essere fantastico o grottesco ha un proprio carattere identitario e non è, come nelle creazioni dei suoi colleghi, una mera invenzione decorativa.¹²⁹

Uno dei suoi filoni di maggiore successo è quello dei motivi ornamentali classificati genericamente come "persiani", che sono elaborati dal ceramista già dai primi anni Settanta attraverso la riproduzione dei motivi e dei colori a smalto delle ceramiche di origine turca, persiana e siriana, ma anche attraverso l'invenzione di nuovi disegni e nuove composizioni ispirati alla maniera antica orientale (fig. I.12). Questi prodotti gli sono anche richiesti dal mercante Arthur Lasenby Liberty per il proprio magazzino londinese, dove sono messi in vendita accanto alle ceramiche originali d'importazione. Sempre grazie a questa attitudine De Morgan ottiene in questi anni una delle sue più importanti commesse, riguardante i rivestimenti ceramici per la Sala Araba nella residenza londinese in Holland Park dell'aristocratico collezionista e artista preraffaellita Lord Frederic Leighton (fig. I.13).¹³⁰ A De Morgan è affidato l'incarico di completare le lacune dei pannelli originali, di creare cornici ed elementi di raccordo e di sviluppare uno schema coerente d'insieme per sistemare i materiali ceramici della collezione del padrone di casa, costituiti da pannelli o gruppi di esemplari prodotti a Damasco nel XVI e XVII secolo e da altri elementi provenienti dalla Turchia (Iznik), dall'Iran, dalla Siria e dall'Egitto. In tal modo il ceramista ha occasione di studiare e di esercitarsi nella fedele riproduzione di una grossa quantità di piastrelle originali, ricavandone soggetti ornamentali poi rielaborati nei suoi personali registri decorativi.

Durante la stagione di Merton Abbey (1882-1888) De Morgan sviluppa ancora decorazioni

¹²⁹ STIRLING 1922, p. 100.

¹³⁰ Progettata nel 1877 dall'architetto George Aitchison sul modello del palazzo normanno della Zisa di Palermo proprio allo scopo di creare un'ambientazione ideale per la collezione di piastrelle mediorientali dell'artista, la Sala Araba della Leighton House costituisce un esempio eccellente della tendenza orientalista. Il suo committente, Lord Leighton, visita più volte Damasco dove acquista pregiate ceramiche e mattonelle per la propria collezione e anche da Londra commissiona a propri mandanti la ricerca dei preziosi prodotti, che, conosciuti e apprezzati in Europa, sono oggetto dell'interesse e delle contese di musei e collezionisti, tanto che nel 1862 si tiene al South Kensington Museum una prima grande mostra di ceramiche islamiche provenienti da collezioni private, seguita nel 1885 dall'esposizione *Persian and Arab Art* alla Burlington House.

ispirate a quelle delle ceramiche islamiche, che però, producendo in proprio i supporti, comincia adesso anche ad abbinare a forme di vasellame orientaleggiante. Si sviluppa notevolmente pure il repertorio figurativo, anche in relazione alla necessità di adeguarsi meglio alle superfici curve delle nuove tipologie vascolari: ai fiori e agli animali si aggiungono galeoni, velieri vichinghi, pesci e altre creature marine. I motivi con animali e fondali vegetali e con motivi derivati dalle grottesche, sono resi con una maggiore stilizzazione dei soggetti naturalistici, con composizioni più articolate e talvolta con accenni prospettici. Lo stile decorativo di De Morgan si evolve verso una maggiore precisione e coerenza, con simmetrie, sovrapposizioni e incastri di forme. Inoltre si manifesta una maggiore concordanza stilistica tra decoro e corpo dell'oggetto. Alcuni elementi formali denotano particolari caratteri di fluidità, essenzialità, dinamismo e ritmo: aspetti che rivelano l'adesione del ceramista al design proto-modernista della Century Guild of Artists, una società di artisti e intellettuali "convertitisi" alla progettazione dell'oggetto d'uso per effetto dell'influenza delle teorie di Ruskin e di Morris, fondata nel 1882 dall'architetto Arthur Heygate Mackmurdo¹³¹ e avente come organo di propaganda il periodico *The Hobby Horse* (1884-1894).

I dieci anni di Fulham (1888-1898) rappresentano il momento creativo più felice nella carriera ceramica di De Morgan, in quanto le sue invenzioni denotano una straordinaria varietà e freschezza d'ispirazione, unita alla magistrale finezza esecutiva e al virtuosismo tecnico. Aumenta la cura nella concezione del tema decorativo in relazione alla sagoma del vaso, cosicché concavità e convessità del corpo dell'oggetto contribuiscono a conferire dinamismo e vitalità al decoro e talvolta effetti illusionistici sono ricercati nel proseguimento del disegno nelle appendici della forma come anse e beccucci. Alcuni elementi del periodo più tardo rimandano anche, per flessuosità e stilizzazione figurativa, al gusto della linea dell'Arte Nuova. Nella scelta dei colori e nell'uso del lustro sono spesso privilegiati effetti delicati di tono su tono e, rispetto al primo periodo, si afferma l'opposta tendenza di usare il lustro per saldare le figurazioni alla base piuttosto che per farle risaltare, fino al punto da realizzare alcuni pezzi a monocromo. Anche la *palette* degli smalti è più tenue e raffinata e rimanda, specie nell'uso dei verdi e dei rosa, alla tavolozza privilegiata dall'architetto e *interior* designer Rober Adam.

I rivestimenti ceramici per la P. & O. Line realizzati in questi anni sono costituiti da sequenze

¹³¹ Appassionatosi allo studio dell'architettura e delle arti applicate del Rinascimento italiano nel corso di due soggiorni a Firenze – prima intorno alla metà degli anni Settanta dell'Ottocento in compagnia di Ruskin e poi nel 1880 –, Arthur Mackmurdo (1851-1942) progetta con gli artisti della sua gilda articoli caratterizzati da eleganti decorazioni floreali bidimensionali, dal ritmo fluente e dal disegno definito da limpide linee di contorno, che sono annoverati tra i primissimi esempi dello stile Art Nouveau¹³¹ e pubblica questa produzione sulla rivista *The Hobby Horse*, che è il primo veicolo di diffusione delle teorie estetiche del gruppo presso il pubblico europeo e che, anche nell'impostazione grafica, contribuisce notevolmente allo sviluppo del nuovo orientamento decorativo.

ritmiche di singole piastrelle, fregi e grandi pannelli con scene d'insieme. Queste ultime raffigurano suggestivi scenari urbani o naturali ispirati ai paesi toccati dalle rotte marittime della compagnia, come quelli descritti da May Morris,¹³² oppure marine solcate da fiabesche imbarcazioni, come nel pannello con galeoni (fig. I.14) del 1894-95 conservato alla De Morgan Foundation di Londra e probabilmente destinato alla nave Malta, fatto realizzare da De Morgan su carta a Firenze e poi inviato al socio Ricardo a Londra per la traduzione in ceramica. È evidente da lavori come questo che i viaggi tra la penisola italiana e l'Inghilterra condotti dal ceramista via mare e le spettacolari visioni di paesaggi costieri e marini da lui godute durante le lunghe crociere attraverso il Mediterraneo influenzano il suo animo romantico e alimentano la sua fervida fantasia. Di questi grandi quadri dipinti non restano purtroppo testimonianze materiali, essendo le imbarcazioni ove furono installati naufragate durante la prima guerra mondiale o demolite in seguito, tuttavia alla Southwark Art Collection di Londra sono conservati tre pannelli¹³³ che potrebbero essere dei prototipi o delle repliche di alcuni di quelli realizzati per le navi. Uno di questi mostra una città islamica con una moschea tra due minareti, mentre gli altri due rappresentano marmoree fontane monumentali zampillanti, adorne di motivi a foglie d'acanto e delfini. In particolare in quello intitolato *Fountain against a Roman cityscape* (fig. I.15) la fonte si staglia su un fantasioso scenario urbano, nel quale figurano edifici che rimandano ai capolavori dell'architettura classica italiana (San Pietro a Roma, la Torre di Pisa, il portico fiorentino dell'Ospedale degli Innocenti). In questi pannelli la dimensione dell'opera e il soggetto architettonico comportano, rispetto alle decorazioni ceramiche minori, una più complessa articolazione della composizione e una resa tridimensionale e prospettica dell'immagine, per la quale De Morgan adotta lo schema centrale tipico dei dipinti del primo Rinascimento italiano.

Non v'è dubbio che la frequentazione della Toscana fornisca, infatti, al ceramista inglese un apporto notevole di idee e spunti iconografici di matrice prevalentemente rinascimentale, testimoniati da moltissimi esempi, tra cui alcuni rari pezzi eseguiti personalmente dal ceramista, come il rilievo con putti musicisti in una vigna¹³⁴ e il piatto raffigurante due concentrici girotondi di putti con frutta¹³⁵ siglato "DM 75" o ancora il piatto graffito con bordura a motivi geometrici e

¹³² May Morris descrive alcuni disegni preparatori realizzati da De Morgan per questi lavori tra cui un paesaggio con le scogliere della verde Inghilterra, una veduta dell'antica città di Londra con la sua cattedrale, una tempesta con fulmini e torri che cadono, uno scenario montuoso con vulcani fumanti, un'isola lussureggiante con alberi da frutta, palme e tigri, un affascinante panorama cinese con colline boschive e canoe gialle e ancora, per il Giappone, il vulcano Fujiyama sullo sfondo di barche da pesca e cicogne, e per l'India una scena di caccia con tigri ed elefante (MORRIS 1917, p. 95).

¹³³ Ripr. in CHRISTOFER 2001, p. 372.

¹³⁴ Ripr. in PINKHAM 1975, p. 50.

¹³⁵ Ivi, p. 32.

profilo femminile centrale¹³⁶ eseguito dal suo collaboratore Farina.

I.4 L'artista totale Galileo Chini nel ruolo di designer ceramico

Elevato agli onori della storia dell'arte come pittore, ceramista, decoratore e scenografo di levatura internazionale, Galileo Chini (Firenze, 1873 - 1956) (fig. I.16) rappresenta un *unicum* nel panorama dell'arte italiana a cavallo tra il XIX e il XX secolo soprattutto in virtù della versatilità, del cosmopolitismo e dell'avanguardismo del suo talento artistico. Chini è, infatti, un artista eclettico, poliedrico e profondamente partecipe delle dinamiche culturali internazionali del suo tempo, che incarna perfettamente il profilo del *magister faber* tracciato dall'ideologia morrisiana e poi modernista, ovvero del «multanime artista quattrocentesco»,¹³⁷ capace di esprimersi attraverso una molteplicità di forme d'arte (nel suo caso di matrice grafico-pittorica): dal restauro alla pittura di cavalletto e di complemento all'architettura (pannelli ornamentali e cicli decorativi murali), all'illustrazione, alla ceramica, al mosaico, alle vetrate, alle scenografie teatrali, agli elementi d'arredo.

Con la fondazione della manifattura Arte della Ceramica, nel 1896 a Firenze, l'artista si inserisce nel solco tracciato dal socialismo utopistico britannico e dal movimento delle Arts & Crafts. L'impostazione data all'impresa è, infatti, quella di una gilda, i cui soci sono legati da profonda amicizia e dalla comunione degli intenti e degli ideali, «quasi come un anticipato frutto della cultura sociale moderna, ed esempio generoso di fratellanza operaia».¹³⁸ Ciò evidentemente, nel caso dell'opificio fiorentino, non deriva dalla necessità di superare i guasti prodotti dal progresso industriale – che in Italia di fatto non è ancora decollato –, quanto piuttosto dalla volontà di riformare i linguaggi artistici e di affermare una moderna cultura del fare arte. Chini condivide infatti con il movimento inglese la vocazione al recupero morale e ideologico della professionalità dell'artista e dell'antico mestiere tramandato nelle botteghe, la volontà di sottrarre l'opera d'arte applicata e decorativa alla concezione di forma d'arte minore, basata sulla visione gerarchica dei linguaggi artistici, la fede nel paradigma dell'opera d'arte totale, costituita dall'unità di arte, artigianato e architettura e l'aspirazione populista della produzione artistica di qualità. Inoltre egli concorda con Morris nella ferma volontà di superare lo storicismo, ma nondimeno è persuaso della necessità di tutelare e valorizzare la cultura artigianale e artistica delle epoche passate, stabilendo con essa un rapporto dialettico, ovvero rielaborandone il patrimonio stilistico, tecnico e iconografico alla luce delle mutate esigenze culturali del mondo moderno e in accordo alle più aggiornate tendenze del gusto. In tal senso è emblematico il motto da lui dipinto negli affreschi del

¹³⁶ Ivi, p. 40.

¹³⁷ OJETTI 1903.

¹³⁸ Relazione della Giuria Internazionale per la Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa, Torino, 1902, p. 155.

soffitto del Palazzo Comunale di Montecatini: «L'antico fu il nuovo e il nuovo l'antico», che può essere letto come una dichiarazione programmatica per il suo lavoro artistico, improntato a uno scambio continuo tra passato e presente. Chini considera, infatti, scontato che l'arte ceramica debba riflettere i più moderni e originali orientamenti estetici, ma allo stesso tempo, avendo maturato, grazie agli studi, alle frequentazioni personali e all'esperienza culturale e tecnica del lavoro di restauratore, una piena consapevolezza del valore incommensurabile delle proprie radici, si impegna per trasfondere nella creazione fittile l'essenza della gloriosa tradizione artistica e alto-artigianale italiana. In questo modo egli sceglie di rinunciare ai sicuri vantaggi economici che gli sarebbero assicurati dall'adesione alla moda passatista e, piuttosto che investire capacità e conoscenze nella sterile ripetizione di formule e modelli tradizionali, come avviene nella gran parte delle manifatture coeve, intraprende un percorso autonomo e del tutto nuovo, che ne fa un vero e proprio pioniere del linguaggio Liberty in Italia, «questo da contrapporsi a tutte le fabbriche d'ora e di questo secolo che *copiarono* e non *fecero*, così che la loro opera fu piuttosto scientifica [...] che artistica».¹³⁹

Grazie a questa sapiente mediazione tra gli aspetti più seducenti e forbiti dell'Arte Nuova e quelli più radicati e colti del patrimonio artistico italiano, e in virtù delle sue geniali doti inventive e della sapienza esecutiva della sua équipe, la produzione ceramica di Chini si rivela a tal punto sorprendente e in linea con i tempi che ne scaturisce un immediato e ampio successo. La critica ravvede nell'Arte della Ceramica il primo segnale di un'attesa rinascenza delle arti decorative ed effettivamente molte altre manifatture traggono spunti e sprone a innovarsi proprio dal confronto con la fabbrica fiorentina in occasione dei grandi eventi espositivi internazionali, dove la manifattura ottiene puntuali riconoscimenti e crea proseliti di maniera. In tal modo Chini fornisce un apporto risolutivo alla ceramica italiana, traendola dalle secche dell'eclettismo per sospingerla verso i moti eleganti del Liberty, ai quali, già nel 1902 – come si vedrà alla Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino – tutte le più rappresentative imprese artigiane italiane mostreranno di essere oramai sintonizzate. Ciò naturalmente contribuisce anche ad attualizzare la produzione ceramica del nostro Paese nel contesto delle dinamiche artistiche internazionali, rispetto alle quali le arti applicate italiane denotavano una imbarazzante arretratezza, particolarmente enfatizzata dal confronto diretto in occasione delle mostre universali, dove – come osserva Sem Benelli su «Il Marzocco» – «i modelli stranieri erano ai nostri giorni i soli ammirati, mentre si dimenticavano i nostri modelli italiani. La ragione di tutto questo è la maggiore modernità degli ornati francesi e inglesi, mentre gl'italiani non si addicevan più all'indirizzo della nostra arte

¹³⁹ La citazione è contenuta in un opuscolo riguardante i successi dell'Arte della Ceramica all'Esposizione di Torino del 1898 (G. Cefariello Grosso, *Galileo Chini ceramista tra Toscana e Europa*, in BELLUOMINI PUCCI-BORELLA, p. 46).

industriale».¹⁴⁰

Non vi è dubbio, infatti, che Chini rappresenti tra i maestri italiani del periodo uno dei più aperti e aggiornati alle tendenze estetiche europee. Nel contempo, però, la sua proposta, rispetto agli schemi d'oltralpe dai quali trae ispirazione, si connota per una propria originale e riconoscibile cadenza che in qualche modo introietta l'eredità del passato artistico della sua terra. Inoltre il suo stile nel design della ceramica – come anche nelle altre arti pittoriche, che coltiva parallelamente – lungi dal cristallizzarsi in formulazioni risolte, evolve senza soluzione di continuità per effetto degli stimoli puntualmente raccolti dagli sviluppi della cultura modernista (Simbolismo, Preraffaellismo, Orientalismo, Secessionismo, Déco) e sotto la spinta delle personali esperienze culturali e dell'indomabile aspirazione alla ricerca estetica, alla libertà e all'autonomia espressiva. Per di più, come osserva Fabio Benzi a proposito del Chini pittore, «le sue posizioni estetiche anticipano largamente le tendenze che si sarebbero susseguite con largo fervore innovativo per opera di altri artisti italiani»¹⁴¹ e ancor più questa sua capacità di precorrere i tempi si manifesta, come già accennato, nell'arte ceramica.

In questa disciplina Galileo, pur occupandosi sostanzialmente della progettazione della forma e dell'ornato, proietta nel disegno dell'oggetto quelli che Renato De Fusco individua come i quattro momenti fondamentali del design: progettazione, produzione, vendita e consumo,¹⁴² nel senso che prefigura tutta la storia del prodotto, dal suo aspetto esteriore, in perfetta sintonia con gli orientamenti del mercato globale e con le tendenze più *glamour* del gusto internazionale, al lavoro artigianale esecutivo dei suoi collaboratori, allo scambio di reciproci apporti con il settore tecnico dell'opificio – che è affidato ad altri –, all'inserimento del manufatto negli ambienti e nelle consuetudini d'uso della vita reale, senza trascurare gli aspetti relativi alla promozione e alla vendita, in quanto si occupa dei manifesti, delle grafiche pubblicitarie e degli allestimenti espositivi nei punti vendita e nelle grandi esposizioni, intrattiene fruttuose collaborazioni con altri artisti e ceramisti e rinnova costantemente il proprio repertorio decorativo.

D'altro canto all'evoluzione del gusto e dei modi espressivi di Chini nella creazione ceramica si accompagna anche il mutare del suo approccio al mestiere, nel senso che, col venir meno delle condizioni di solidarietà e concordia nel lavoro e col disciogliersi del sodalizio iniziale tra i membri dell'Arte della Ceramica, anche l'istanza idealistica di rinnovare l'arte italiana animatrice dell'iniziativa è in qualche modo reindirizzata da Chini dalla ceramica ad altri ambiti della creatività, con la conseguente perdita di intensità del suo impegno nel design vascolare a vantaggio di altre

¹⁴⁰ BENELLI 1898.

¹⁴¹ F. Benzi, *Galileo Chini. Dal simbolismo all'Impressionismo psicologico*, in BENZI-MARGOZZI 2006, p. 10.

¹⁴² Nella sua "teoria del quadrifoglio", Renato De Fusco individua il design dalla fenomenologia dei quattro momenti invarianti. Per una descrizione si veda ad esempio R. DE FUSCO, *Dentro e Fuori l'architettura*, Milano, Jaca Book, 1992.

arti decorative. Dopo l'esperienza nell'Arte della Ceramica e dopo il periodo non meno interessante dal punto di vista artistico delle Fornaci di San Lorenzo, Chini realizza ancora numerosi e straordinari progetti per interventi ceramici integrati all'architettura, ma il vaso, il piatto, il bricco o l'urna non sono più l'oggetto centrale della sua ricerca progettuale e – come era avvenuto per le ceramiche di Gauguin – assumono piuttosto la natura incorporea di immagini dipinte, essendo di tanto in tanto riprodotte nelle nature morte eseguite dall'artista tra gli anni Venti e Quaranta. In tal senso il periodo dell'Arte della Ceramica, compreso per l'artista tra gli anni 1896 e 1904, può assumersi come il momento più felice e significativo per la ceramica chiniana, nella misura in cui in questi anni Chini concentra il massimo del proprio capitale creativo sull'oggetto ceramico d'uso o di decorazione e soprattutto agisce nel quadro di un modello produttivo perfettamente coerente all'ideale utopistico della riforma dell'artigianato artistico come occasione di riscatto culturale.

1.4.1 Il profilo di un artista dai molteplici talenti

Galileo Chini nasce a Firenze nel 1873. Intraprende il cammino artistico quando è ancora fanciullo essendo stato accolto come apprendista, dopo la morte del padre, nell'impresa di restauri di dipinti murali dello zio Dario, che lavora per conto dell'Ufficio Regionale per la Conservazione. Frequenta la Scuola Professionale per le Arti Decorative e Industriali di Santa Croce, ma è soprattutto dall'esperienza pratica nel restauro e nella decorazione che trae il massimo profitto per il consolidamento della propria cultura e del proprio mestiere, cosicché diviene collaboratore dello zio e partecipa con lui tra l'altro ai lavori di restauro in Santa Trinità e al Mercato Vecchio di Firenze. Nel 1894 realizza il suo primo importante intervento decorativo sul soffitto del salone di rappresentanza di Palazzo Budini Gattai e nel 1897, alla morte dello zio Dario, ne assume il ruolo direttivo nell'impresa. Ben presto si distingue nell'ambiente fiorentino dei maestri d'arte per le spiccate doti di maestria, rapidità e ingegno. Nondimeno il giovane e promettente artista è inserito nel mondo colto dell'arte della sua città, percorso in questi anni dalle più aggiornate correnti estetiche e di pensiero, anche in virtù della massiccia presenza di intellettuali e artisti stranieri: frequenta la Scuola Libera del Nudo dell'Accademia di Belle Arti, il Circolo degli Artisti, i caffè e le sedi delle ricche collezioni pubbliche e private,¹⁴³ dove si ritrova l'*intelligenza* artistica fiorentina. Lo stesso Galileo ricorda nelle proprie memorie¹⁴⁴ che tra i suoi amici vi sono esponenti di rilievo

¹⁴³ Il cugino di Galileo, Chino Chini, testimonia in alcune sue note autobiografiche della vivacità d'interessi della cerchia dei giovani artisti fiorentini di cui Galileo fa parte: «Era veramente un cenacolo di artisti dove si passavano serate piacevoli, poi nei giorni festivi si ritrovavano insieme per escursioni o per visitare gallerie e soprattutto il Museo Nazionale per la varietà e importanza delle collezioni esposte» (vedi nota 162).

¹⁴⁴ Le memorie di Galileo Chini sono raccolte in tre quaderni scritti tra il 1950 e il 1955 dall'artista – solo il primo è realmente scritto da Galileo, mentre gli altri due sono dettati alla moglie Elvira, a causa della perdita pressoché totale della vista dell'artista – e conservati presso l'Archivio Galileo Chini di Lido di Camaiore

dell'arte e della letteratura contemporanea, citando, tra gli altri, i pittori Telemaco Signorini e Plinio Nomellini e gli scrittori Sem Benelli e Giovanni Papini, e paragonando il suo *entourage*¹⁴⁵ al movimento milanese degli Scapigliati, per lo spirito di ribellione nei confronti della cultura artistica ufficiale, considerata retrograda, inconsistente e commerciale. Un episodio significativo in tal senso riguarda l'esclusione di un suo dipinto proposto all'esposizione artistica fiorentina *Festa dell'Arte e dei Fiori* (1896-97) – cui prendono parte anche Giovanni Segantini, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Gino Coppedè, Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Claude Monet, Edward Burne-Jones, Pierre Puvis De Chavannes – e l'organizzazione da parte di Chini, per la prima volta in Italia, sull'esempio dell'analoga iniziativa di Gustav Courbet,¹⁴⁶ di una *Mostra dei Rifiutati*. Ardengo Soffici, a proposito del clima intellettuale fiorentino di questi anni, aperto e sensibile verso le moderne tendenze dell'arte e della cultura internazionali e intriso di ideologia socialista, poesia e simbolismo, scrive: «era il tempo in cui noi tutti giovani eravamo sotto l'influenza delle varie scuole facenti capo, insieme a Segantini, a Boeklin¹⁴⁷ e ai Preraffaelliti».¹⁴⁸ La qual cosa è piuttosto evidente nella prima produzione artistica di Galileo, influenzata, appunto, dalla scuola inglese e dal culto dei Primitivi, come si vede nei disegni da lui eseguiti a illustrazione di testi poetici (1896-99) per la rivista «Fiammetta»,¹⁴⁹ tra i quali, ad esempio, quello del 1896 che fa da commento alla poesia di Dante Gabriel Rossetti *Silenzio di Meriggio*.¹⁵⁰ Peraltro l'artista figura dal 1893 tra i membri del sodalizio

(Lucca). Il contenuto di questi quaderni è stato pubblicato da Fabio Benzi col titolo *Il tarlo polverizza anche la quercia* (BENZI 1998).

¹⁴⁵ I nomi di artisti e letterati della sua cerchia citati da Galileo sono: Plinio Nomellini, Lodovico Tommasi, Salvino Tofanari, Costetti, Libero Andreotti, Enrico Sacchetti, Giuseppe Graziosi, Sem Benelli, Beltramelli, Cavacciocchi e Giovanni Papini (ivi, p. 34). Chino Chini invece ricorda nelle proprie memorie: «Artisti e amatori d'arte vi capitavano anche quando la sera rimanevo a Firenze e ricordo Mariano Coppedè, uno scultore famoso del legno, Montelatici Giovanni, mosaicista del quale Galileo era direttore artistico del suo accreditato laboratorio posto in via Arnolfo, i due fratelli Tofanari, uno pittore e l'altro scultore, Giovanni Vannuzzi e Vittorio Giunti, ragionieri e amatori d'arte che si dilettevano di pittura, Pisani, Zocchi e Calzolari scultori, Ugo Giusti architetto e Sem Benelli» (CEFARIELLO GROSSO 2006, pag. 60).

¹⁴⁶ Nel 1855 Gustav Courbet apre un'esposizione personale, parallela al Salon ufficiale, nella quale espone le proprie opere, rifiutate dalla giuria accademica. Qualche anno dopo, Napoleone III allestisce il Salon des Refusés, creando una vetrina alternativa per quegli artisti emergenti le cui opere erano state rifiutate, come quelle di Courbet.

¹⁴⁷ Il pittore, disegnatore, scultore e grafico svizzero Arnold Böcklin (Basilea, 1827 - San Domenico di Fiesole, 1901), tra i principali esponenti del Simbolismo, risiede a Firenze dal 1874 e qui dipinge la sua opera più intensa e famosa, *L'isola dei morti*. Dal 1895 fino alla sua morte vive in una villa a San Domenico di Fiesole.

¹⁴⁸ SOFFICI 1954, p. 77.

¹⁴⁹ La rivista «Fiammetta» edita a Firenze e Roma tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento, ospita illustrazioni in litografia di vari artisti tra i quali Giorgio Kienerck e Giovanni Fattori, con scene galanti, osé e umoristiche.

¹⁵⁰ La pubblicazione è conservata nell'Archivio Galileo Chini di Lido di Camaiore (1986, doc. 1, s.l.).

d'impronta simbolista e preraffaellita In Arte Libertas, fondato dal pittore Nino Costa. E proprio in conformità ai principi espressi dal movimento inglese di riforma delle arti applicate, Chini avvia nel 1896 un'attività manifatturiera in sodalizio con alcuni amici artisti denominata Arte della Ceramica, i cui prodotti di marca modernista (fig. I.17) realizzati su suo progetto ottengono riconoscimenti prestigiosi nelle principali esposizioni già a partire dal 1898, con una clamorosa affermazione nel 1902, in occasione della rassegna di arti decorative svoltasi a Torino.

Frattanto Chini prosegue l'impegno nella grafica e nell'illustrazione anche per «Il Cavalier Cortese», dove elabora schemi decorativi di tema floreale e muliebre analoghi a quelli formulati contemporaneamente per la ceramica. Si dedica, inoltre, alla pittura da cavalletto ed espone alla Biennale di Venezia del 1901 il dipinto *La quiete*. Partecipa poi con altre opere alle edizioni della mostra veneziana del 1903, 1905 e 1907. Nel 1904 organizza con molto successo, con Ludovico Tommasi, la Secessione della Promotrice Fiorentina, alla quale presenta cinque quadri di impronta simbolista. Alla mostra, allestita al Palazzo Corsini e presentata con accesi toni polemici da Giovanni Papini, prendono parte i talenti toscani (e qualche straniero) più innovativi del momento. Seguono numerosissime partecipazioni a mostre collettive in Italia e all'estero.¹⁵¹

Sviluppa, ancora, con molto successo l'attività di pittore decoratore con interventi in edifici privati prevalentemente in Toscana, come il Palazzo della Cassa di Risparmio di Pistoia (1904), il salone delle feste del Grand Hotel La Pace di Montecatini (1903) e le numerose cappelle eseguite dal 1906 in poi al Cimitero Monumentale della Misericordia dell'Antella (Firenze).¹⁵² Nel 1906 decora, tra l'altro, la sala della Giovane Etruria all'Esposizione Internazionale di Milano, mentre per la Biennale di Venezia dipinge ad affresco: nel 1903 la volta della Sala Toscana; nel 1907, con Plinio Nomellini, le pareti della Sala L'arte del Sogno; nel 1909 la cupola del Padiglione Italia con *La Civiltà nuova*, nella quale rappresenta i periodi della civiltà e dell'arte.¹⁵³ Il corposo elenco dei suoi cicli decorativi include anche la sistemazione del Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1910, per il quale riceve il Gran Prix, e gli interventi alle Esposizioni Internazionali celebrative del 1911 a Roma, Torino e Firenze.

Al contempo Chini porta avanti l'impegno nella progettazione ceramica: nel 1904 lascia la

¹⁵¹ Per un puntuale resoconto dell'attività espositiva di Galileo Chini si veda MARTORANO 2014.

¹⁵² *Idem* per l'elenco completo degli interventi di decorazione murale di Galileo Chini.

¹⁵³ La decorazione della cupola costituita da otto spicchi nei toni blu cobalto, oro e rosso acceso, è articolata in tre fasce: quella superiore a motivi ornamentali; quella centrale con otto episodi, ciascuno commentato da un endecasillabo di Antonio Fradeletto, *Le origini, Le arti primitive, Grecia e Italia, Arte bizantina, Dal Medioevo al Rinascimento, Michelangelo, L'impero del Barocco, La civiltà nuova*; quella inferiore con motivi legati al simbolo astrologico dello scarabeo. La cupola è coperta nel 1928, in seguito alla ristrutturazione della sala di Giò Ponti, e, restaurata dal 2005, è stata riportata alla luce nel 2013. Per l'opera si veda C. SPAGNOL, *Galileo Chini. La cupola del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia. Il restauro del ciclo pittorico*, Venezia, Marsilio, 2006

direzione artistica dell'Arte della Ceramica in seguito a divergenze con la direzione – assunta nel frattempo da Vincenzo Giustiniani –, e due anni dopo fonda, con il cugino Chino, a Borgo San Lorenzo, la Fornaci San Lorenzo, che affianca alla lavorazione della ceramica quella del vetro (lampade, lampadari, vetrate) e del ferro battuto e per la quale è *art director* fino al 1925.¹⁵⁴ In questa fase si interessa, oltre che del design del vasellame, della progettazione di apparati ornamentali (pannelli di piastrelle, fregi decorativi, modanature) in maiolica e grès per l'architettura, poi affidati alla realizzazione dalla fabbrica mugellana.¹⁵⁵ Si tratta di interventi spesso pensati per l'edilizia residenziale privata e costituiti da inserti decorativi eleganti e discreti di ispirazione viennese, che, senza interferire con la spazialità degli edifici, ne animano gli ambienti interni con imprevisti effetti cromatici e luministici e ne impreziosiscono gli involucri esterni con sottolineature ornamentali delle strutture architettoniche. Alcuni prestigiosi incarichi riguardano edifici pubblici e impianti termali. Tra questi ultimi vi è lo stabilimento termale Tamerici di Montecatini Terme, ampliato nel 1910 a opera degli architetti Giulio Bernardini e Ugo Giusti. Come spesso accade per Chini, si tratta di un intervento globale che prevede l'esecuzione di alcuni affreschi e il design di vetrate, pavimenti e pannelli parietali in maiolica a lustro, secondo una personale simbologia acquatica che anticipa lo stile déco.

Nel 1908 Chini esordisce come scenografo per il dramma di Sem Benelli *La Maschera di Bruto* e nel biennio successivo realizza per lo stesso autore le scenografie teatrali per *La Cena delle beffe*, *Sogno d'una notte di mezza estate*, *L'Amore dei tre re* e per *Orione* di Ercole Luigi Morselli. Realizza, inoltre, svariati interventi nei settori dell'illustrazione e della grafica per lo spettacolo e per la pubblicità. Sempre nel 1908 ottiene la cattedra del Corso Libero Superiore di Decorazione alla Regia Accademia di Belle Arti di Roma dove insegna fino al 1911. Si occupa, inoltre, di progettazione d'interni per la Casa d'Arte, uno *showroom* aperto a Firenze nel 1909, insieme coi pittori Salvino Tofanari e Ugo Fioravanti e con l'architetto Adolfo Coppedè, che intende stabilire una diretta connessione tra la produzione della bottega artigiana e quella dell'oggetto di serie industriale e che precorre il fenomeno delle case d'arte futuriste, diffuse nella penisola negli anni immediatamente successivi.

Nel 1911 è invitato a Bangkok dal re del Siam Rama V – che ne aveva ammirato la decorazione della cupola alla Biennale veneziana dell'anno precedente – e qui lavora come pittore di corte per tre anni, decorando l'interno del nuovo Palazzo del Trono, appena costruito dagli architetti italiani Annibale Rigotti e Mario Tamagno, che rappresenta il suo capolavoro decorativo. A Bangkok

¹⁵⁴ Nel 1920 entra nella manifattura mugellana il figlio di Chino Chini, Tito, che, dal 1925, prende il posto di Galileo nella direzione artistica dell'impresa. L'attività delle Fornaci San Lorenzo si interrompe bruscamente nel 1943, quando la fabbrica è distrutta per effetto di un bombardamento aereo.

¹⁵⁵ Per una dettagliata elencazione dei lavori eseguiti da Galileo Chini nel design degli apparati decorativi per l'architettura si veda MARTORANO 2014.

realizza anche una serie di quadri vibranti di luci e colori, che colgono con intima partecipazione aspetti e atmosfere del mondo siamese. Rientrato in Italia, portando con sé una splendida collezione di oggetti siamesi e cinesi, continua a riversare suggestioni, esperienze e immagini d'Oriente nella sua arte pittorica e nelle decorazioni ceramiche e parietali. Spicca tra i suoi dipinti di questo periodo *Fine d'anno cinese a Bangkok* del 1913, che è esposto alla II Mostra della Secessione Romana nel 1914 con altri suoi quadri in cui le influenze orientali creano un'originale commistione con lo stile secessionista e nel quale, in particolare, Chini perviene a vibranti soluzioni di forma-colore vicine a quelle di Boccioni pre-futurista.

Nel 1914 alla Biennale di Venezia decora la sala dedicata alla mostra di sculture del dalmata Ivan Mestrovich con diciotto pannelli dipinti dedicati al tema primaverile, che richiamano immediatamente i preziosi dipinti di Klimt, per la profusione d'oro e per le cascate di elementi astratti che evocano la fioritura: «Soltanto gamme e forme di colore e composte tonalità gradevoli, il grafico analitico di un fiore e di una foglia simile a quello di una figura umana».¹⁵⁶ Dal 1914 si dedica anche alla realizzazione della propria Casa delle Vacanze al Lido di Camaiore, che diventa la sua residenza d'elezione e luogo di ritrovo di varie personalità artistiche del tempo e il cui progetto, ricco di suggestioni secessioniste e orientali, include gli arredi, il mobilio, il disegno del giardino e le decorazioni degli ambienti, in un amalgama vitale di contaminazione fra le arti. Tra i frequentatori della Casa delle Vacanze vi è l'amico Giacomo Puccini, con il quale Chini principia nel 1915 la collaborazione per le scenografie teatrali di alcune opere: dapprima *Trittico*, poi *Turandot*, *Gianni Schicchi*, infine *Manon Lescaut*.

Dal 1915 al 1917 ricopre l'incarico di docenza sulla cattedra di Ornato dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove sono suoi allievi Ottone Rosai, Primo Conti e Marino Marini, e nel 1917, insieme a un gruppo di artisti (Ardengo Soffici, Angelo Morbelli, Alfredo Cifariello, Giovanni Prini, Alberto Grubicy, Adolfo De Carolis, Francesco Paolo Michetti, Giulio Aristide Sartorio) raccoltisi nell'Associazione Propaganda Artistico-Industriale, firma il manifesto *Rinnovando rinnoviamoci*, il cui fine principale è l'abolizione delle accademie di belle arti e l'instaurazione di scuole artistiche industriali atte a rinnovare e parificare tutte le forme d'arte e a sviluppare tutte le applicazioni artistiche derivanti da caratteri etnografici.

Prosegue, inoltre, l'intensa attività di decorazione con una serie di pannelli di tema bellico per il salone centrale alla Biennale di Venezia del 1920 e con numerosi interventi in residenze private, transatlantici ed edifici termali, tra cui le Terme Berzieri a Salsomaggiore.¹⁵⁷ Queste ultime, progettate dall'architetto Ugo Giusti, rappresentano un capolavoro d'integrazione tra architettura

¹⁵⁶ Le parole con le quali Galileo Chini descrive la sua opera sono riportate in VIANELLO 1964, p. 19.

¹⁵⁷ Tra i numerosi incarichi, puntualmente elencati in MARTORANO 2014, vi sono: Grand Hotel des Termes, Villa Fonio, Hotel Porro, Hotel Valentini a Salsomaggiore (1920-23); Villa Scalini a Carbonate (Como) (1921-22); navi Roma, Augustus e Ausonia (1920-25); Villa Donegani a Moltrasio (Como) (1927).

e arti decorative e devono al progetto di Galileo Chini l'intero apparato ornamentale, includente affreschi, rivestimenti, mosaici, vetrate e arredi (le parti in grès e vetro sono realizzate dalle Fornaci San Lorenzo): un esempio di arte totale d'impronta déco, con chiare inflessioni orientali dovute all'esperienza in Siam.

Nel 1925, dopo la partecipazione all'Esposizione Internazionale di Parigi, abbandona la fabbrica del Mugello per dedicarsi esclusivamente alla pittura. Nel 1927 ottiene la cattedra di Decorazione Pittorica alla Regia Scuola di Architettura di Firenze. Riceve numerosi riconoscimenti, nomine e onorificenze da parte di istituzioni culturali pubbliche e private. Dagli anni Trenta, esauritasi la sua intensa attività decorativa, si dedica alla pittura da cavalletto e il suo stile pittorico partecipa a una sorta di "ritorno all'ordine", in concomitanza alla tendenza naturalistica espressa dai Post-Macchiaioli: dipinge immagini intime e liriche, come paesaggi versiliani, nature morte e alcuni nudi. A partire dal 1931 tiene le prime mostre personali a Parigi, Firenze, Milano e in diverse altre città italiane e dona alla galleria degli Uffizi il suo *Autoritratto*. Negli anni Quaranta la sua figurazione assume dapprima un'inflessione *fauve*, poi, nel dramma di una imminente cecità, si vena di un cupo espressionismo allegorico, concentrandosi prevalentemente sul tema della morte. Muore a Firenze nel 1956.

I.4.2 L'Arte della Ceramica (1896-1904)

I.4.2.1 Nascita e principi ispiratori del "movimento" fiorentino

La vicenda di Galileo Chini in ambito ceramico ha origine da una precisa circostanza. Nel 1896, i marchesi Ginori vendono la storica fabbrica di porcellane di Doccia all'industriale milanese Augusto Richard, che fonda così la Società Ceramica Richard-Ginori.¹⁵⁸ L'amarezza per questa fusione è tale tra i fiorentini, persuasi di aver perso col celebre opificio un settore prestigioso del capitale storico e culturale cittadino, che il desiderio di far rivivere a Firenze una nuova eccellenza dell'arte ceramica, induce Chini, insieme ai propri amici «intelligenti di cose d'arte»,¹⁵⁹ Vittorio Giunti, Giovanni Montelatici e Giovanni Vannuzzi, a riversare le proprie giovanili aspirazioni professionali nella fondazione di una nuova impresa manifatturiera nella quale, sull'esempio della *firm* di William Morris, inverare i principi di solidarietà e onestà creativa degli artieri di bottega del Rinascimento, rielaborandone ed elevandone a nuova gloria il patrimonio culturale.

¹⁵⁸ «Sul finire dell'Ottocento, anche la manifattura milanese Richard aveva cambiato fisionomia e produzione sotto la guida espansionistica di Augusto Richard: lo stabilimento di San Cristoforo a Milano era stato avviato nel 1873, nel 1887 viene acquistato l'opificio Palme di Pisa, nel 1896 la ditta milanese unisce la propria attività ai laboratori di porcellana e maiolica di Doccia, fondati dal marchese Ginori nel 1735, nel 1897 acquisisce le ceramiche di Musso di Mondovì e nel 1900 la produzione di grès della francese Révol a Vado Ligure» (V. Terraroli, *L'arte italiana del Novecento, tra modernità e tradizione, attraverso cento ceramiche d'artista*, in TERRAROLI-CRETELLA 2014, p. 10).

¹⁵⁹ G. Chini, in BENZI 1998, p. 48.

È interessante rilevare, a tal proposito, la stretta analogia tra le parole con le quali, nelle proprie memorie, Galileo Chini racconta della genesi dell'Arte della Ceramica, come del frutto di “ragionamenti” tra i quattro amici nel corso di una serata conviviale al Caffè Nacci di piazza Beccaria e quelle di Dante Gabriel Rossetti in merito a una simile conversazione tenutasi nella Casa Rossa di William Morris tra i futuri membri fondatori della Morris, Marshall, Faulkner & Co. In entrambi i casi gli “illuminati” artisti condividono la volontà di far rivivere capacità e prestigio delle antiche officine artigiane mettendo in gioco le proprie risorse professionali ed economiche:

«Ci indusse un senso di ribellione e si esclamò: *Se Doccia non è più cosa nostra, noi inizieremo un nuovo seme, che sarà frutto delle nostre fatiche e delle nostre economie* [...] Di ragionamento in ragionamento, quando ci trovammo la sera dopo [a casa del Giuntì], si addivenne alla decisione di unirsi e coi pochi nostri risparmi creare una piccola manifattura col nome di *Arte della Ceramica*».¹⁶⁰

«Una sera molti di noi eravamo insieme, e prendemmo a parlare del modo in cui gli artisti facessero ogni genere di cose nel passato, progettassero ogni tipo di decorazione e di arredi, e qualcuno suggerì – come per scherzo – che avremmo dovuto mettere ognuno cinque sterline e costituire una società».¹⁶¹

Tale affinità di intenti è testimoniata, inoltre, dalle parole di Chino Chini, che riporta nelle sue note¹⁶² il breve, ma eloquente manifesto¹⁶³ programmatico del “movimento artistico” Arte della Ceramica:

«[...] e sull'onda di un entusiasmo sempre più travolgente, come per un vero movimento artistico, fu stilato anche il programma: L'Arte della Ceramica è sorta arditamente con questi fini: 1. Rendere la Ceramica degna d'appartenere alle arti belle. 2. Far rinascere l'Arte della ceramica al modo dei nostri antichi, e primo e solo Luca della Robbia, pensando a coprire con degni smalti il frutto di una fantasia artistica. 3. Portare quest'arte

¹⁶⁰ Ivi, p. 37 e p. 48.

¹⁶¹ Le parole di Dante Gabriel Rossetti sono riportate dal suo intimo amico, critico letterario e poeta inglese, Theodore Watts-Dunton in «Athenaeum» (10 ottobre 1896): «One evening, a lot of us were together, and we got talking about the way in which artists did all kinds of things in olden times, designed every kind of decoration and most kinds of furniture, and someone suggested – as a joke more than anything else – that we should each put down five pounds and form a company. Fivers were blossoms of a rare growth among us in those days, and I won't swear that the table bristled with fivers. Anyhow, the firm was formed, but of course there was no deed, or anything of that kind» (THOMPSON 2011, p. 93).

¹⁶² Le memorie di Chino Chini sono costituite da una quantità di fogli sciolti contenenti annotazioni dettagliate inerenti la sua famiglia e la storia dell'impresa. In alcuni casi si tratta di note cadenzate, come una sorta di diario, con l'indicazione del mese e dell'anno a cui si riferisce l'avvenimento riportato. Insieme a queste sue memorie, Chino ha conservato, con meticolosa cura e con un preciso intento documentario, una quantità di documenti di varia natura, raccolti in incartamenti relativi alle varie fasi del proprio percorso professionale (Arte della Ceramica, Manifattura Fontebuoni, Fornaci San Lorenzo, ecc.). Questo materiale è attualmente conservato nell'Archivio privato della Manifattura Chini di Borgo San Lorenzo di proprietà degli eredi (Vieri Chini).

¹⁶³ GONNELLI 2014, p. 91.

alle più alte manifestazioni come decorazioni di soffitti a forma di quadri interi ed alle cose più comuni e più semplici di cui vanno felici esempi la China [*sic*] e il Giappone».¹⁶⁴

D'altro canto che gli artisti fiorentini siano al corrente del movimento riformista inglese è anche testimoniato dal riferimento da loro esplicitato, nel dare conto delle proprie origini e dei propri intenti, in un opuscolo della manifattura, pubblicato dopo il conseguimento della Medaglia d'Oro all'Esposizione di Torino del 1898, dove si legge:

«Dall'Inghilterra incominciò il movimento nuovo ed ispirantesi agli antichi modelli. Si manifestò prima nelle tele e rimase per un certo tempo nel campo vero e stretto dell'arte per poi fiorire anche nell'industria. [...] La novità fu multiforme ed abbracciò molte manifestazioni industriali, ma non avevano ancora fatto la sua manifestazione nella Ceramica. Tutte le fabbriche erano rimaste, si può dire, indietro di un secolo. Le nuove non pensarono altro che a copiare, o che non avessero ardimento o virtù di pensiero, le antiche si riprodussero continuamente ostinate alla loro gloria prima».¹⁶⁵

Dal medesimo testo sembrerebbe tuttavia che Chini e i suoi sodali non conoscano le declinazioni in campo ceramico delle Arts & Crafts – ipotesi avvalorata anche dall'autonomia stilistica della loro iniziale produzione dalla ceramica di *studio potters* come William De Morgan o di designer come Walter Crane –, il che conferisce, per certi versi, una connotazione a maggior ragione ardita e pionieristica alla loro impresa. Ad ogni modo, sulla falsariga di quel «movimento nuovo» sorto in Inghilterra, i quattro amici gettano le basi di una società, nella quale ciascun membro versa la considerevole somma iniziale di sessanta lire per consentire l'avviamento di un piccolo laboratorio nel quale, come racconta Galileo nelle sue memorie, ciascuno potesse esprimere i propri talenti e le proprie conoscenze:

«eravamo intenti in vario modo a iniziare... Vittorio con i libri di tecnica, io a cercare sagome di vasi e decorazioni. Montelatici e Vannuzzi a lucidare disegni che dalle mie mani si succedevano l'uno dopo l'altro! [...] Si fece una piccola fornace e il tornio... quanto entusiasmo! Quanti sacrifici, i nostri risparmi venivano tutti spesi lì, il nostro tempo non aveva orario...».¹⁶⁶

Pertanto, al momento della fondazione della “Cooperativa per la fabbricazione di Maioliche artistiche L'Arte della Ceramica”, i compiti sono così ripartiti: Galileo Chini ricopre il ruolo di direttore artistico, continuando al contempo la propria attività prevalente di decoratore e restauratore di pitture murali; Vittorio Giunti svolge la mansione di direttore tecnico, conservando anche il lavoro esterno di ragioniere; Giovanni Vannuzzi, che è impiegato nel medesimo ufficio del Giunti, e Giovanni Montelatici, che prosegue nell'esercizio del mestiere di mosaicista, sono

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ G. Cefariello Grosso, *Galileo Chini ceramista tra Toscana e Europa*, in BELLUOMINI PUCCI-BORELLA, pag. 46.

¹⁶⁶ G. Chini, in BENZI 1998, p. 37.

esecutori dei progetti di Galileo; lo stesso Vannuzzi è anche contabile per la neonata impresa.

La prima sede della fabbrica è naturalmente a Firenze, in via Arnolfo, in un bilocale collocato al piano rialzato e munito di uno scantinato e di una piccola corte con ingresso autonomo da via del Ghirlandaio, poco distante dalla casa di Galileo, in una sorta di quartiere artistico, dove hanno studio o abitazione anche lo scultore Mariano Coppedè, il pittore Salvino Tofanari, lo scultore Angiolo Vannetti, l'artista delle vetrate Guido Polloni, il mosaicista Giovanni Montelatici. Vittorio Giunti, che è il primo ispiratore dell'impresa ceramica, provvede alla realizzazione del tornio, del forno, delle vasche per l'argilla e di tutte le attrezzature necessarie all'attività del laboratorio.

Lo spirito corporativo di unione, fratellanza e cooperazione che unisce i quattro soci fondatori dell'Arte della Ceramica è sancito dall'assenza di connotazioni individuali sul fondo dei primi manufatti e dal marchio di fabbrica consistente nel simbolo di due mani incrociate, a indicare la coesione del gruppo, accanto a una melagrana stilizzata, con all'interno le iniziali "ADC" e la "F" di Firenze (o la scritta "Firenze" per esteso) (fig. I.18).

La melagrana adottata come logo dagli artisti rimanda, oltre che all'iconografia religiosa rinascimentale, alla pittura preraffaellita e alle Arts & Crafts, non solo perché ricorre, in quanto simbolo di rinascita, in celebri dipinti dei pittori della confraternita inglese – come nella *Persefone* di Dante Gabriel Rossetti¹⁶⁷ – e nei motivi decorativi elaborati da William Morris per tessuti e carte da parati, ma anche perché – come è stato rilevato da Gilda Cefariello Grosso, alla quale si deve il lavoro più importante di indagine e valorizzazione dell'opera ceramica di Galileo Chini – ricalca la scelta dell'architetto e designer inglese Arthur Mackmurdo, che l'elegge a simbolo della Century Guild of Artists, e che peraltro aveva a sua volta visitato Firenze, eseguendovi rilievi di edifici e partiti decorativi e acquistandovi opere d'arte applicata, prima della fondazione della propria gilda.

È nota inoltre la preferenza di Gabriele D'Annunzio per questo frutto simbolico, tanto da assumerlo a proprio emblema, e, d'altro canto, l'idea di un'arte che oltrepassi i limiti tradizionali del quadro e della scultura e, in un palpitante gioco di corrispondenze, giunga a pervadere di sé tutto l'ambiente vissuto dall'uomo, dall'architettura all'arredamento agli oggetti d'uso, sino a divenire vero e proprio stile di vita, ha un precedente italiano proprio nel ristretto ambiente della cosiddetta "Roma Bizantina", cioè di quella élite culturale e mondana, fortemente sensibile alla moda preraffaellita, formatasi nella capitale negli anni Ottanta dell'Ottocento intorno, appunto, alla figura

¹⁶⁷ La figura di Persefone con in mano una melagrana ritorna ossessivamente nella produzione pittorica di Rossetti (ne esegue otto versioni tra il 1872 e il 1882) che la associa probabilmente alla propria consorte Elisabeth Siddal, morta prematuramente. Il mito, infatti, racconta che la giovane dea, figlia di Demetra, rapita da Ade, dio degli Inferi, resta sua prigioniera per aver assaggiato alcuni chicchi di melagrana, ma grazie a un compromesso stabilito dalla madre, la fanciulla dopo sei mesi (autunno e inverno) negli Inferi, può trascorrerne altrettanti (primavera ed estate) sulla terra, così che la sua presenza possa restituire gioia e luce al creato.

di D'Annunzio.¹⁶⁸ Peraltro l'impronta del Vate nella cultura artistica, oltre che letteraria, fiorentina si manifesta con evidenza anche grazie alla sua frequente presenza alla Villa della Capponcina, sui colli fiorentini. Esistono pertanto non poche tangenze nelle scelte estetiche e nei riferimenti culturali assunti dalla compagine chiniana e dal circolo dannunziano, sebbene Chini e i suoi amici siano ben lontani dalle inclinazioni decadenti e aristocratiche del gruppo romano e in loro il principio di assolutizzazione del ruolo dell'arte conservi una forte impronta democratica, manifesta nella volontà di portare eleganza e bellezza a una dimensione quotidiana e accessibile a tutti.

Il principio del socialismo della bellezza e della diffusione dell'arte a ogni aspetto della vita – *Art in All for All* – è posto, infatti, da Chini, come dagli artisti/designer della cerchia di Morris, a fondamento del proprio approccio artistico. In tal senso il fiorentino assume su di sé la responsabilità etica di rivolgersi a un'utenza quanto più ampia e diversificata, nel rispetto del diritto di ogni uomo di vivere ogni giorno un'esperienza estetica gratificante e culturalmente formativa, pertanto progetta, senza alcuna gradualità qualitativa, non solo ceramiche artistiche di rappresentanza, come piatti da parata, grandi vasi o sontuosi fregi decorativi, ma anche oggetti d'uso comune, come calamai o set da tavola. Ne è un esempio una elegante tasca portaposta da parete in foggia di farfalla (fig. I.19), con medaglioni contrapposti di un satiro e di una ninfa, di collezione privata. In simili manufatti Chini riesce a conseguire una felice integrazione di innovazione stilistica, funzionalità e coerenza di forma e decorazione, in quanto, come rileverà anche Vittorio Pica, in occasione dell'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa di Torino del 1902:

«L'idea principale della fabbrica è di cercare che la ceramica non principi e finisca col solo scopo dell'ornamento e del lusso; ma che possa diventare alta decorazione e che possa abbellire gli oggetti più semplici [...] e adornare gli oggetti più utili sì, da farne una cosa artistica. Se il portare a grandi dimensioni questo ornamento ceramico sarà bello, il piegarlo alle cose più comuni sarà bello e utile. Con questo scopo l'Arte della Ceramica continua coraggiosamente verso un rinascimento che non dovrà consistere solamente negli oggetti di lusso ma in qualunque cosa che circonda l'uomo».¹⁶⁹

Il caso dell'Arte della Ceramica non è, invero, l'unico esempio della penetrazione di elementi della cultura Arts & Crafts nell'ambiente alto-artigianale toscano tardo-ottocentesco. Tuttavia, mentre le manifatture ceramiche fiorentine di punta, come la Cantagalli o la Manifattura di Signa

¹⁶⁸ Il poeta D'Annunzio è punto di riferimento per coloro che, come Ugo Ojetti e Margherita Scarfatti, sono impegnati nella difesa dell'artigianato artistico e della secolare tradizione italiana contro l'avanzata dell'industria. D'Annunzio è anche ispiratore della fondazione dell'ISIA nella Villa Reale di Monza, e conseguentemente dell'istituzione delle Biennali di Arti Decorative, e coltiva il proposito di fondare egli stesso una Cittadella degli Artieri nel bresciano per rilanciare le arti decorative italiane a livello internazionale (V. Terraroli, *Gabriele d'Annunzio, Margherita Sarfatti e il tema delle arti decorative*, in CASCIARO 2014, pp. 417-418).

¹⁶⁹ *Ibidem*.

di Camillo Bondi, pur vitalizzate dagli innesti delle innovative tendenze britanniche, indirizzano le proprie migliori energie tecniche e artistiche al citazionismo storicista, attingendo soluzioni tecniche e formali dalla tradizione della maiolica italiana e ispano-moresca e realizzando pregevoli copie del passato, molto apprezzate da esperti e collezionisti anche stranieri, l'Arte della Ceramica intraprende da subito un coraggioso percorso d'avanguardia, così da realizzare, attraverso la figulina, un'ambizione latente di più ampio respiro, che non si esaurisce nell'affermazione artistica o commerciale, ma reca il seme di un radicale rinnovamento culturale, da propagare oltre i limiti convenzionali delle discipline e dei saperi. Questi intenti, espressi nel manifesto della cooperativa, trovano conferma anche nelle parole di Galileo, il quale riferendosi all'impresa, e qualificandola anch'egli come «movimento artistico»,¹⁷⁰ precisa la propria volontà di superare lo storicismo delle coeve espressioni ceramiche italiane per adottare invece un codice moderno, per il quale però non fa riferimento al paradigma inglese, bensì al più moderno idioma del Liberty:

«Il 1896-7 fu per me anche il periodo in cui potei iniziare qualcosa che era in me latente. [...] io insistei che il nostro movimento artistico avesse un *carattere*; non imitazione dall'antico, ma bensì un carattere... Era allora l'epoca del Liberty e bisognava assimilare a questo stile anche il soprammobile... il vaso o il piatto Cafaggiolo, Montelupo, Faenza, Savona [non] erano ad esso intonati. Noi cercando di avere una parola propria, ci uniformammo al movimento artistico, e così fu!».¹⁷¹

«Fu approvata la mia idea di dare alla nostra produzione un carattere proprio, il quale avrebbe facilitato molte cose per noi vitali non curandosi di seguire il carattere commerciale di altre fabbriche già esistenti in Firenze ed anche rispetto alla manifattura Cantagallo [*sic*], la cui eccelsa produzione conservava ed eseguiva la tradizione della ceramica italiana dei nostri grandi avi. Così si poteva andare incontro ad un sentimento necessario per intonarsi a quanto abbisognava alla ceramica e agli ambienti moderni dei nostri tempi».¹⁷²

D'altro canto – come avrà modo di rilevare ancora Pica nella sua relazione,¹⁷³ diversi anni dopo

¹⁷⁰ G. Chini, in BENZI 1998, p. 37.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Ivi, p. 48.

¹⁷³ «È incontrastabile che all'Inghilterra spetti il merito di aver promosso ed iniziato, con risoluta coscienza di propositi, dopo un lungo e peccaminoso periodo di quasi completa inerzia, l'odierno risveglio delle arti e che una viva gratitudine si debba a William Morris, il quale con l'esempio geniale, con l'iniziativa entusiastica, con la propaganda incessante, ha più di ogni altro contribuito a ricongiungere, come nelle epoche gloriose in cui la bellezza trionfava nella vita, alle arti maggiori le arti minori, riabilite e rinnovate. Ma bisogna, d'altra parte, pur riconoscere che gli inglesi sono rimasti da alcuni anni stazionari e che i pregiudizi di John Ruskin contro i tempi moderni e le loro particolari esigenze utilitarie e gli ostinati arcaismi prerafaeliti [*sic*] e gotici di William Morris, d'Edward Burne-Jones e di Walter Crane hanno arrestato a metà e hanno in parte reso sterile il mirabile movimento rinnovatore, iniziato con tanta ardimentosa passione, trenta e più anni fa. Non vi è dunque da sorprendersi troppo se lo stile inglese abbia dovuto, in quanto a signoreggiante influenza sulle altre nazioni europee, cedere il passo, a poco per volta, allo stile belga, forse meno originale, certo meno aristocraticamente squisito, ma più pratico, più brillante e, sopra tutto, più spiccatamente moderno»

l'avvio della vicenda dell'Arte della Ceramica – ad alcuni decenni dalla nascita in Inghilterra del movimento di riforma artistica promosso «con coscienza di propositi»¹⁷⁴ da Morris, l'esperienza inglese cede il passo sul piano formale ad altre proposte europee, come ad esempio quella belga di Henry Van de Velde, le cui opere si qualificano come nuovi modelli di riferimento per l'arte decorativa internazionale. Evidentemente ciò era stato precocemente recepito da Chini, che, con sensibile anticipo rispetto ai colleghi italiani, sceglie di «andare incontro»¹⁷⁵ a quel sentimento che percorre l'arte europea sul finire del secolo XIX e che, seppure non immune da influenze delle correnti artistiche immediatamente precedenti (Preraffaellismo, Simbolismo, Impressionismo, Divisionismo, Post-Impressionismo) e da forti suggestioni delle arti visive estremorientali – approdate in Europa attraverso le esposizioni universali –, si avvia a trasformare e rinnovare radicalmente l'estetica dominante, mettendo in campo un'idea di bellezza completamente affrancata dalle forme del passato e portando nell'espressione artistica una ventata di nuovi schemi, temi e linguaggi. Quest'*arte nuova* eredita peraltro dalle Arts & Crafts l'anelito condiviso da Chini alla ricomposizione della scissione ingeneratasi nell'epoca moderna tra arte, artigianato e industria e al superamento della gerarchia delle arti, cosicchè tutti gli aspetti della produzione artistica – dalla grafica all'arredamento, dal gioiello alla ceramica, dall'oggetto d'uso all'architettura, dalla moda alla decorazione – sono ora partecipi del progetto unitario e coerente di *gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale) che ridefinisce il *total look* dell'uomo e del suo ambiente.

Tali principi sono sostenuti in Europa da intellettuali, critici e artisti che, in rottura con l'eccessivo conservatorismo delle istituzioni ufficiali del mondo dell'arte (accademie di belle arti e rispettivi circuiti espositivi), promuovono l'elevazione dell'oggetto d'arredo, d'uso e d'ornamento alla sfera della pura creazione artistica, attirando l'interesse di pittori e scultori verso le arti applicate e decorative. A ciò si aggiunge il moltiplicarsi delle gallerie private d'esposizione e vendita degli articoli intonati al nuovo stile e l'affermarsi di una clientela di estrazione alto e medio borghese, ben consapevole dei propri mezzi e ben orientata nei propri gusti, anche grazie alle esposizioni internazionali e alla pubblicazione di repertori a stampa e di riviste d'arte e cultura che nella grafica (caratteri e illustrazioni) e nei contenuti veicolano gli indirizzi dell'estetica art nouveau nelle varie declinazioni nazionali, come «La Revue blanche» (Liegi, 1889-1903), «The Studio» (Londra, 1893-1964), «Pan» (Berlino, 1895-1900), «Jugend» (Monaco di Baviera, 1896-1940), «Art e décoration» (Parigi, 1897-1933), «L'art décoratif» (Parigi, 1898-1914), «Ver Sacrum» (Vienna, 1898-1903).

Tuttavia, a dispetto del fervore internazionale, in Italia negli anni in cui viene alla luce l'Arte della Ceramica non esistono né realtà produttive aggiornate alle nuove tendenze né un mercato pronto a recepirle e soltanto i circuiti culturali più avanzati e cosmopoliti – come quello del quale

(PICA 1903, pp. 25-28).

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ G. Chini, in BENZI 1998, p. 48.

Galileo Chini fa parte – manifestano interesse per le dinamiche artistiche d'oltralpe, rispetto alle quali avvertono con imbarazzo e insofferenza il provincialismo delle creazioni italiane. Tra le poche occasioni di aggiornamento e di apertura alla cultura estera un ruolo essenziale è svolto dai periodici italiani,¹⁷⁶ tra cui soprattutto «Emporium» (Rivista mensile illustrata d'arte, letteratura, scienze e varietà pubblicata dal 1895 al 1964), che riserva ampi spazi all'arte e al design inglesi, dedica *reportage* alle mostre internazionali d'arte decorativa e industriale, presenta artefatti in vendita nelle gallerie alla moda, come Liberty & Co., pubblica le grafiche di Mucha e documenta l'attività di artisti e progettisti “consacrati” all'Art Nouveau, così da introdurre i lettori al linguaggio modernista e da indirizzare l'attenzione di artisti e manifatture verso il più ampio orizzonte europeo.

Questi stimoli, soprattutto di carattere grafico-pittorico, sono prontamente raccolti e rielaborati da Chini in progetti per la ceramica che, a dispetto della mediazione dai modelli stranieri, denotano però da subito uno stile personale e ben radicato nella cultura artistica italiana. Oltre che dai periodici, poi, Chini trae fondamentali suggestioni dall'osservazione diretta delle opere presentate da singoli artefici e manifatture alle mostre internazionali,¹⁷⁷ che frequenta assiduamente in concomitanza con l'attività espositiva dell'Arte della Ceramica, cosicché questi eventi costituiscono per l'artista un'occasione importante di confronto e di adeguamento alle tendenze più moderne delle arti europee.

In tal modo, grazie allo spessore morale dell'iniziativa e alla qualità culturale della proposta artistica, l'Arte della Ceramica si configura in brevissimo tempo «tra le espressioni più notevoli del Liberty italiano, sia per la straordinaria ricchezza di elaborazioni tecniche, sia per la composita fantasiosità della decorazione orientalizzante»¹⁷⁸ così da incarnare l'episodio più rilevante per l'evoluzione in senso moderno delle arti decorative italiane.

1.4.2.2 Sviluppi ed epilogo dell'impresa

Chino Chini entra nella società nel 1897, affiancando Vittorio Giunti nel settore tecnico e assumendo ben presto il ruolo di capo-fabbrica. Poco prima di lui si sono uniti alla cooperativa anche i suoi fratelli, Augusto, in qualità di decoratore, e Guido, che si occupa dell'amministrazione.

¹⁷⁶ Orientamenti simili si ritrovano anche nelle riviste «Natura Ed Arte. Quindicinale di scienze, lettere ed arti» (1891-1911), «Per l'Arte. Rivista bimestrale d'arte decorativa» (1898-1914), «L'Arte. Periodico di storia dell'arte medievale e moderna e d'arte decorativa» (1898-1929), «Novissima. Albo d'Arti e Lettere» (1901-10) e «L'Arte Decorativa Moderna», fondata in occasione dell'Esposizione di Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902.

¹⁷⁷ «Durante il soggiorno a Parigi, Galileo Chini non ha occhi che per guardare i padiglioni stranieri, esternamente e internamente: annota, schizza ascolta e interroga (lo rileviamo dagli appunti dell'artista); cerca di comprendere e di carpire; fissa nella memoria linee architettoniche e motivi decorativi, immagini e colori» (VIANELLO 1964, p. 14).

¹⁷⁸ VINCA MASINI 1976, p. 343.

Sia nelle memorie di Galileo, che nelle numerose epistole con le quali Guido informa Chino, che risiede a Borgo San Lorenzo, dell'andamento della produzione, si fa esplicito riferimento alla presenza già in questo primo periodo di maestranze pagate a giornata. Tra queste vi sono, ad esempio, i fratelli ceramisti Virginio e Venturino Minardi, provenienti da Faenza e in seguito titolari della illustre fabbrica faentina Fratelli Minardi, e il valente pittore e ceramista Achille Calzi. Si riporta, inoltre, dell'ammissione di un ulteriore socio, il figlio dello scultore Emilio Zocchi, con mansione di modellatore, con la precisazione «per evitare l'assunzione di un altro collaboratore»¹⁷⁹ che fa supporre una certa consistenza della forza lavoro dell'azienda.

Nel 1898 l'impresa si costituisce legalmente, nonostante il disaccordo di Montelatici, che ne diviene socio onorario, e da questo momento scompaiono le mani intrecciate dal marchio di fabbrica. Pur conservando l'impostazione di una manifattura artigianale, per il cui avviamento i soci impegnano totalmente le loro personali e talvolta familiari¹⁸⁰ risorse economiche, la fabbrica fiorentina riesce a conseguire in tempi brevi positivi riscontri commerciali che le consentono di crescere e di misurarsi con le realtà più affermate del settore. Partecipa così all'Esposizione Nazionale di Torino del 1898, dove i suoi prodotti – lodati anche dall'*art director* della Richard Ginori, Luigi Tazzini, che ne ammira la portata innovativa – riscuotono grande consenso critico,¹⁸¹ tanto che la giuria conferisce alla giovane impresa la Medaglia d'Oro. La soddisfazione degli artigiani fiorentini per i risultati raggiunti è testimoniata dal commento pubblicato nell'opuscolo¹⁸² della manifattura, già menzionato, stampato subito dopo l'evento espositivo, nel quale si sottolinea come il risultato raggiunto sia il frutto dell'assiduità dei giovani artisti e della fantasia del direttore artistico,

¹⁷⁹ MONTI 1989, p. 37.

¹⁸⁰ Chino Chini ipoteca la casa paterna per reperire i fondi necessari a consentire alla manifattura la partecipazione all'Esposizione di Torino e a quella di Londra del 1898.

¹⁸¹ Nel generale trionfo dell'eclettismo storicista della ceramica italiana d'imitazione, le recensioni delle riviste registrano il cambiamento portato dalla manifattura fiorentina: «Chi ha dato un vero tuffo nel moderno, attingendo però a piene mani alle sottigliezze del preraffaellismo e specialmente alle grazie seducenti del Botticelli è stata la società fiorentina dell'Arte della Ceramica» (ANTELLING 1898, p. 87). E ancora Sem Benelli, scrive su «Il Marzocco»: «Ora, all'esposizione di Torino, una fabbrica fiorentina: "L'Arte della Ceramica", ha presentato modelli originali e moderni di stile e di pensiero. [...] L'immensa varietà e armonia dei colori offusca le imitazioni di antiche terre che non si addicono più al nuovo indirizzo decorativo» (BENELLI 1898, p.n.n.). Sempre Benelli in un articolo sulla rivista «Emporium», osserva che in questa manifattura forme e decorazione sono del tutto inedite nel panorama italiano e, traendo la prima ispirazione dalla natura, proprio come facevano gli antichi, si esprimono in uno stile moderno, semplice ed elegante: «In questo modo la ceramica è ritornata arte vera, ché è una manifestazione diretta della fantasia: perché esprime pensieri e sentimenti» (BENELLI 1899, p. 78).

¹⁸² «L'assiduità dei giovani artisti che la composero e la fantasia della direzione artistica han fatto sì che essa ha potuto conquistare uno dei primi posti nelle arti dello stesso genere, il primo posto per il nuovo indirizzo e per gli alti principi a cui è informata» (G. CEFARIELLO GROSSO, *Galileo Chini ceramista tra Toscana e Europa*, in BELLUOMINI PUCCI-BORELLA, p. 47).

ma anche della novità della proposta estetica e della fedeltà agli alti principi ispiratori dell'impresa.

Nello stesso anno l'Arte della Ceramica è presente alla International Universal Exhibition di Londra, dove riceve ancora la Medaglia d'Oro. I riconoscimenti conseguiti attirano l'interesse di nuovi soci: nell'estate del 1898 il conte ferrarese Vincenzo Giustiniani visita la manifattura e manifesta l'intenzione di entrare nella società e prendere parte all'attività produttiva. L'offerta viene discussa e approvata dai soci che, nell'occasione ribadiscono l'attribuzione a Galileo Chini del ruolo di «direttore e artista creatore della produzione e del suo carattere»¹⁸³ e a Giunti quello di direttore tecnico. Nel 1899 Giustiniani fa il suo ingresso nell'organico della società, con mansione di ornatore – ciò a testimonianza dell'impostazione ancora cooperativa dell'impresa –, apportandovi cospicui capitali che consentono all'opificio di soddisfare le crescenti commesse.

Frattanto, tra il 1899 e il 1900, Giovanni Montelatici si dimette per dedicarsi a pieno regime alla sua attività prevalente di mosaicista, alla quale prende parte lo stesso Galileo, sempre in qualità di designer, come testimoniato sia dalla carta intestata dell'artista, con la dicitura: “Dir. Art.co de L'Arte della Ceramica e de L'arte Musiva Firenze”, che dalle sue memorie. In queste ultime Galileo racconta, con entusiasmo assai simile a quello manifestato nel descrivere l'avvio dell'avventura ceramica, la propria aspirazione a dare un nuovo corso artistico a quest'antico mestiere fiorentino aggiornandolo ai tempi moderni e sottraendolo alla ripetizione meramente commerciale di moduli tradizionali.¹⁸⁴

Nel 1900 l'Arte della Ceramica si ingrandisce con un ulteriore locale per l'amministrazione nella stessa via del Ghirlandaio e con un magazzino per la vendita in via Strozzi. Con l'ingresso di Giustiniani la fabbrica guadagna, infatti, una più solida posizione economica, che le permette anche di prendere parte all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, dove ottiene il Gran Prix, unitamente alla gratificazione della vendita di un lotto di ceramiche al Museo di Sèvres. In questa occasione la manifattura presenta, accanto al raffinato campionario di piatti e vasellame, un interessante repertorio di pannelli e piastrelle da rivestimento di tema prevalentemente naturalistico (fig. I.20), che dimostra la ricerca da parte di Chini di una funzionalità decorativa della ceramica estesa a tutto l'ambiente, in linea col principio d'integrazione delle diverse forme d'arte con l'architettura già sostenuto da Morris e confermato anche dalla preferenza di William De Morgan e del socio Halsey Ricardo per la tipologia della piastrella ceramica. A partire dall'Inghilterra, infatti, si era diffusa in Europa la tendenza a rivestire con mattonelle non solo gli ambienti interni di servizio – soddisfacendo così a un'esigenza d'igiene tipica della modernità –, ma anche loggiati,

¹⁸³ G. Chini, in BENZI 1998, p. 39.

¹⁸⁴ Nel I quaderno di memorie di Galileo Chini si legge: «[...] mi ero dato a cercare di far rifiorire, con Giovanni Montelatici, bravissimo artefice del mosaico fiorentino in pietra dura, quel ramo d'arte applicata allora decaduta con produzioni commerciali e senza quel senso d'arte di cui in altra epoca rimangono tanti meravigliosi esempi» (BENZI 1998, p. 59).

zoccolature, sovrapporte, caminetti e altri ambiti dello spazio abitativo, a farne inserti per l'ebanisteria e, non ultimo, ad applicare decorazioni maiolicate agli esterni (pannelli ornamentali, modanature, fregi e insegne).

Grazie al continuo aggiornamento della produzione la fabbrica consegue ulteriori successi alle Esposizioni Internazionali d'arte di San Pietroburgo, di Gand e di Bruxelles nel 1901, con l'assegnazione in tutte del Gran Prix e la consacrazione da parte della critica internazionale. Dal 1901 il punto vendita dell'Arte della Ceramica si trasferisce in via Tornabuoni e si moltiplicano le rappresentanze nelle principali città italiane, in Europa e anche in America, presso Tiffany di New York. Cresce anche il personale dell'opificio ed entrano a far parte della società nuovi membri, tra i quali lo scultore Domenico Trentacoste, che è una tra le più aggiornate personalità artistiche del panorama contemporaneo italiano.

Di origini palermitane, con trascorsi nell'ambiente della Scapigliatura e dei Macchiaioli, Trentacoste è attivo a Londra e a Parigi, dove frequenta gli Impressionisti ed espone con successo le proprie sculture, e naturalmente a Firenze, dove esercita la professione artistica partecipando ai principali eventi espositivi e ricoprendo cariche accademiche. Anch'egli, come Galileo Chini, è un artista dalle ampie vedute, approdato alla ceramica sulla scorta del colto interesse verso antichi mestieri e nuove forme d'espressione artistica applicata all'oggetto d'uso e d'arredo, come sottolinea Arduino Colasanti nel commentare la partecipazione dell'artista con l'Arte della Ceramica all'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa di Torino del 1902:

«E non è da trascurare che anche da noi, come già il nome dell'artiere si vede comparire sull'arnese uscito dalle sue mani, così artisti di grido si applicano con intelletto d'amore a dar forma d'arte a oggetti destinati talvolta ad umili uffici o a scopi decorativi. Mi basta ricordare [...] Domenico Trentacoste, che per la giovane e gloriosa Arte della Ceramica ha modellati quattro pannelli con quella sua arte tanto sapiente nell'equilibrio della forza e della gentilezza».¹⁸⁵

Proprio mentre si succedono i riconoscimenti e i traguardi professionali della manifattura, questa si avvia purtroppo al suo interno a un pericoloso declino. L'eccessivo protagonismo, la smania di potere e le continue ingerenze nel lavoro altrui del conte Giustiniani compromettono, infatti, gli equilibri in seno al gruppo societario. Assunta la nomina di direttore generale, in virtù della posizione di principale finanziatore dell'impresa, questi prende ad assumere atteggiamenti e decisioni autoritarie nei confronti dei colleghi, il cui stipendio e impegno lavorativo e le cui scelte operative e persino artistiche sono ora sottoposte al vaglio di un consiglio direttivo sostanzialmente privo di adeguate competenze e costituito da investitori facenti parte dell'*entourage* ferrarese del conte, da lui via via coinvolti nell'impresa per sostenere, con l'apporto di capitali, strumentali emergenze economiche. Tali condizioni determinano la fuoriuscita dalla società di Vittorio Giunti,

¹⁸⁵ COLASANTI 1902, pp. 246-247.

il quale abbandona la manifattura senza preavviso nel 1901, portando con sé tutti i “segreti” della tecnologia ceramica, e avvia con altri soci una nuova manifattura, denominata Società Ceramica Artistica Fiorentina (S.C.A.F.),¹⁸⁶ destinata tuttavia a breve vita (1901-1903). Chino Chini conseguentemente è investito della direzione tecnica dell’Arte della Ceramica e, nel nuovo ruolo di responsabilità, fa del suo meglio per recuperare il *knowhow* venuto meno all’opificio con l’allontanamento di Giunti. Dal canto suo Galileo, al quale è imposto l’affiancamento dell’amico ferrarese del dirigente, ingegnere Giuseppe Gatti Casazza, mal tollera le continue interferenze nelle sue scelte del coadiutore di Giustiniani, in quanto, come racconta nelle proprie memorie: «nessuna cosa che avesse forma costruttiva o portasse un segno od una pennellata non mia, io l’ammettevo»,¹⁸⁷ tuttavia si concentra con profitto negli aspetti progettuali e programmatici del lavoro. Così, nonostante le tensioni interne, la manifattura presenta all’Esposizione Internazionale d’Arte Decorativa Moderna che si tiene a Torino nel 1902 una serie di sorprendenti novità tecniche e artistiche, che ne confermano e consolidano la fama e il successo internazionali.

Come precisato anche nella pubblicità aziendale,¹⁸⁸ dove si legge: «maioliche a gran fuoco, grès d’arte, decorazioni architettoniche», la mostra è l’occasione per la presentazione al grande pubblico dell’innovativo uso del grès nella plastica ornamentale e per dare ulteriore impulso e visibilità alla produzione della maiolica da rivestimento, con l’obiettivo di dimostrare una «visione più larga di ciò che la ceramica poteva offrire nel campo dell’arredamento e della decorazione murale».¹⁸⁹ Allo scultore Domenico Trentacoste si devono i quattro pregevoli bassorilievi in grès che ornano il padiglione della fabbrica fiorentina¹⁹⁰ e che rappresentano le diverse fasi della lavorazione ceramica, nelle quali, proprio come avviene nell’Arte della Ceramica e come rileva nel suo commento all’esposizione Arduino Colasanti, è richiesto il perfetto connubio dell’invenzione creativa e delle attitudini fabbrili degli artigiani:

«e bene lo scultore ha voluto porre vicino al *Molatore*, pieno di vita e di movimento, e a quel *Fornaciaio* adusto nella faccia e vigoroso come una statua greca, la pazienza industrie e nobile del *Disegnatore*, ritraendo il Chini che con ammirevole costanza, con profondo sentimento d’arte e con una chiara coscienza dei doveri imposti

¹⁸⁶ Sorta nei locali di proprietà dell’imprenditore tedesco Carlo Herman, la S.C.A.F. è costituita da Vittorio Giunti, che si occupa del settore tecnico, e da Romagnolo Mussini, Giovanni Costetti e Oscar Ghiglia, che curano la parte artistica. Per la S.C.A.F. si veda G. Cefariello Grosso, *Le manifatture ceramiche fiorentine*, in CONTI-CEFARIELLO GROSSO 1990, pp. 185-191.

¹⁸⁷ G. Chini, in BENZI 1998, p. 59.

¹⁸⁸ Si fa riferimento all’inserito pubblicitario presente nel fascicolo *Quadriennale*, conservato presso l’Archivio Chini di Lido di Camaiore, e pubblicato nel 1902, in occasione della Esposizione Quadriennale di Belle Arti che accompagna l’Esposizione d’Arte Decorativa di Torino.

¹⁸⁹ Le parole di Galileo Chini sono tratte da una sua relazione autografa del 1936 (BERTONI-SILVESTRI 2005, p. 78).

¹⁹⁰ Oggi i quattro bassorilievi si trovano sulla facciata dell’ex cinema-teatro Verdi di Montecatini Terme.

dal passato e dall'avvenire, dirige la fiorentina industria. Poiché chi [...] vorrà ricercare qual è il pensiero che anima quell'organico equilibrio di attitudini pittoriche e sincerità plastica, intenderà che oramai l'artista non può star molto discosto dall'operaio. Verità che non ha più bisogno di dimostrazione, ma che non potrebbe trovarne più chiara di quella offerta dall'esempio della stessa *Arte della Ceramica*». ¹⁹¹

Tra i numerosi lusinghieri giudizi espressi nell'occasione dalla critica Vittorio Pica loda il primato fiorentino nel felice connubio tra grès e architettura:

«il merito maggiore della solerte manifattura fiorentina è forse nell'essere stata la prima e finora unica in Italia a tentare, con criteri affatto artistici, quel *grès*, che per la sua impermeabilità, per la sua durezza e per la severa sobrietà del colore può riuscire prezioso per ogni più varia decorazione architettonica. I quattro grandi bassorilievi, raffiguranti il tornitore, lo scultore, il pittore ed il fornaciaio di una fabbrica di ceramica, che quel geniale artista che è Domenico Trentacoste ha modellato con vigorosa efficacia evocativa, dimostrando quali magistrali opere di scultura decorativa può all'architettura fornire quella rude e solida materia che è il *grès*». ¹⁹²

Sono esposte, inoltre, alcune serie di piastrelle e numerosi pannelli e bordure a motivi astratti o naturalistici – tra i quali un pregevole fregio in maiolica ad altorilievo con un volo di gabbiani sul mare increspato (fig. I.21) – e due ambienti domestici, una sala da bagno e una da pranzo, con rivestimenti in maiolica a lustro. Così, ancora una volta, le proposte di Galileo Chini non trovano interlocutori nazionali di pari levatura e sono di nuovo i manufatti dell'Arte della Ceramica a rappresentare l'avanguardia in Italia per qualità e raffinatezza di risultati, ricevendo l'attenzione e l'apprezzamento della stampa locale ¹⁹³ e di quella estera: i corrispondenti delle riviste «The Studio», «Art et Décoration», «L'Art Décoratif» elogiano attualità, varietà ed eleganza delle ceramiche di Chini.

Nel 1903 l'Arte della Ceramica diviene una società per azioni con presidente il principe fiorentino Tommaso Corsini e ne viene rilevato il nome, i processi, i saperi e il personale artistico, tecnico e amministrativo. Ne viene, inoltre, avviato l'ampliamento e il trasferimento in una nuova

¹⁹¹ COLASANTI 1902, p. 247.

¹⁹² PICA 1903, p. 352.

¹⁹³ Tra gli altri Alfredo Melani scrive su «Arte Italiana Decorativa e Industriale»: «Tutto un profumo di modernità si espande dunque negli ambienti dell'*Arte della Ceramica*, la quale a Torino ha voluto riassumere la sua operosità di questi pochi anni e mostrare i suoi progressi col mezzo di saggi che onorerebbero qualsiasi vecchia officina» (MELANI 1902, pp. 55-58) e Mario Labò commenta dalle pagine di «Per l'Arte»: «Chi ha visitato nel 1902 l'Esposizione di Torino non può aver dimenticato la Mostra che da una facciata squisitamente sobria, decorata con quattro bassorilievi in *grès* modellati da Domenico Trentacoste, metteva in tre ambienti rutilanti, scintillanti di bellezza varia e numerosa come pochi altri di tutta l'Esposizione. Le magie di colore ottenute allora nei forni misteriosi hanno splendori degni di qualunque confronto; la virtuosità ornamentale, fresca, geniale, signorile dell'elegante disegno ha trovato espressioni così profonde in mezzo ai baleni delle vernici, che molti pezzi tra i migliori di quel tempo hanno da esser tenuti ben cari da chi li possiede» (LABÒ 1910, p.112).

sede a Settignano, in località Fontebuoni, da cui, è assegnata all'impresa la nuova denominazione di Manifattura Fontebuoni, che si aggiunge alla precedente. In vista della costruzione del nuovo stabilimento il direttore tecnico Chino Chini si reca in Francia, presso la manifattura de L'Hospied (St. Martin du Var e Golfe Juan) – dove aveva sede anche l'atelier del ceramista Clément Massier – onde perfezionare la propria preparazione e acquisire avanzate competenze da spendere nella realizzazione dei forni.

Nello stesso 1903 Galileo Chini è incaricato di curare l'allestimento della Sala Toscana alla V Biennale di Venezia. Dopo il successo dell'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna torinese del 1902, la mostra veneziana modifica, infatti, il proprio criterio espositivo – finora mutuato dai *Salons* parigini – e istituisce delle sale regionali, curate da commissioni di artisti del territorio, che selezionano le opere di pittura e scultura da esporre e predispongono gli apparati decorativi e gli arredi delle sale, con grande profusione di ogni arte applicata, considerata come presenza artistica autonoma.¹⁹⁴ Chini dipinge la volta della sala con un'allegoria di figure alate concludendola con un fregio floreale in grès e maiolica a lustri realizzato dall'Arte della Ceramica,¹⁹⁵ – giudicato da Ogetti come «invenzione nuovissima e nuove grazie dentro lineamenti antichi»¹⁹⁶ –, disegna, inoltre, i modelli dei lampadari e delle porte ed espone proprie opere pittoriche (*La Sfinge* e *Un Tramonto*) e ceramiche, mentre affida allo scultore Trentacoste la realizzazione di un grande camino in grès decorato con due teste scarmigliate e con un fregio a figure femminili ed elementi floreali.

Nel corso del 1904¹⁹⁷ l'Arte della Ceramica è presente all'Esposizione di Saint Louis, dove

¹⁹⁴ Tra gli interventi in ceramica, ad esempio la commissione emiliano-romagnola, composta da Alfonso Rubbiani e dalla sua gilda di artisti, elabora per l'occasione un fregio allegorico dedicato all'arte e alla natura e progetta in stile floreale tutti gli elementi d'arredo, mentre nelle Sale del Mezzogiorno, la manifattura ceramica Figulina Artistica Meridionale, fondata a Napoli nel 1902 da Giovanni Tesorone, già attivo presso il Museo Artistico Industriale, presenta parte dei suoi manufatti, alcuni vasi, tre pannelli in maiolica cotta a gran fuoco e un piano in ceramica per un tavolino disegnato dall'architetto Ernesto Basile, o ancora nella Sala Veneta l'artista Cesare Laurenti è autore di un fregio in grès dal titolo *Le statue d'oro*, che rappresenta le sedici statue «più insigni dell'antichità».

¹⁹⁵ «Galileo Chini, artista di un fervore d'inventiva, di una facilità d'esecuzione e di un nativo buon gusto pittorico, che ne fanno uno dei più preziosi campioni del movimento decorativo italiano [...] ha dipinto sulla volta della sala Toscana un'allegoria leggiadra ma un po' confusa di figure alate su un fondo troppo scuro turchino e oro. Sotto di essa corre tutt'intorno alla sala un fregio di maiolica a riflessi iridati di una floreale composizione, troppo monotonamente stilizzata a mio gusto» (PICA 1903, pp. 37-38).

¹⁹⁶ «Quel fregio figura la densa flora del fondo di un mare, le cui onde più su della cornice si stilizzano in tondi azzurri su fondo gialletto, mentre in alto sovrastano nuvole a contorno turchino e, fra le nuvole, in simmetria, augeli [*sic*] volanti a sostenere le sfere planetarie [...] Le maioliche e i grès colà esposti dall'Arte della Ceramica vincono ogni concorrenza straniera» (OJETTI 1903, p. 4).

¹⁹⁷ Nel 1904 l'Arte della Ceramica Fontebuoni ha punti vendita a Firenze, Torino, Milano, Venezia, Roma, Genova, e all'estero a Parigi, Dresda, Vienna, Bruxelles, Pietroburgo e New York.

ottiene ancora una volta il Grand Prix e Medaglie d'Argento e di Bronzo a Galileo e Chino. Nello stesso anno Chino si occupa con grande dispendio di energie del progetto dell'edificio e della direzione dei lavori per la realizzazione di tutti gli impianti, i forni e le attrezzature del nuovo stabilimento di Fontebuoni, senza peraltro riceverne alcuna gratificazione economica. Il suo lavoro si estende, inoltre, alla programmazione dei cicli produttivi e all'organizzazione del personale della nuova fabbrica, tant'è che proprio da un suo dettagliato preventivo¹⁹⁸ ricaviamo un quadro dell'organico, consistente in trentaquattro persone impiegate in varie mansioni. Galileo, invece, è poco presente alle delicate fasi di trasformazione della manifattura, essendo impegnato spesso fuori Firenze in qualità di pittore e decoratore. Questa latitanza, pur non rivelandosi di alcun danno all'impresa, vista l'eccezionale prolificità dell'artista nell'elaborare i progetti dei manufatti ceramici nei momenti dedicati a questa occupazione, è occasione però di ripetute lamentele da parte di Giustiniani, culminanti in un esplicito richiamo mosso all'artista dal dirigente e da altri membri del Consiglio e riferito da Galileo nelle sue memorie.¹⁹⁹

Nel maggio 1904 Giustiniani emette un regolamento interno finalizzato, appunto, alla «sistemazione del Personale superiore e inferiore»,²⁰⁰ nel quale stabilisce che «al Direttore Generale è affidata la direzione complessiva dell'andamento artistico tecnico ed economico dell'Azienda»²⁰¹ e che «nessun lavoro né ordinario, né straordinario potrà essere messo a mano se non in seguito ad un ordine di lavoro firmato dal Direttore Generale e dopo la regolare approvazione del campione nel primo caso e del progetto e relativi completi disegni nel secondo caso»,²⁰² e ancora che lo stesso dirigente «dovrà seguire rigorosamente e disciplinare la produzione in tutte le varie fasi dal momento in cui entra in fabbrica come materia prima e come mezzo di lavoro, fino a quello

¹⁹⁸ Il documento datato 27 settembre 1904 è conservato nell'Archivio Manifattura Chini di Borgo San Lorenzo. Questo assetto del personale è confermato anche da una fotografia, conservata nel medesimo fondo, raffigurante l'intero *staff*, con note autografe di Chino che indicano le diverse mansioni dei vari membri dell'organico.

¹⁹⁹ Dal secondo quaderno di memorie di Galileo Chini: «[il conte Giustiniani] venne nella mia stanza di lavoro e mi disse che con rincrescimento mi doveva chiamare all'ordine, che io non dovevo tenere la fabbrica come una cosa secondaria della mia operosità, ma bensì dovevo sortire un impegno quotidiano dal momento che l'amministrazione e l'assemblea mi passava uno stipendio. Io risposi [...] che la Manifattura non aveva mai avuto da me deficienza di quell'assistenza e lavoro che le abbisognava, anzi doveva ricordarsi che moltissime volte mi diceva come ero troppo prolifico nel fare modelli ed escogitare i tanti motivi decorativi da sovrapporre come elementi ai modelli stessi» (BENZI 1998, p. 62).

²⁰⁰ CRESTI-MARSAN 1989, p. 3.

²⁰¹ Il testo dattiloscritto del regolamento interno emesso dal direttore generale della Manifattura di Fontebuoni il 29 maggio 1904 con appunti manoscritti e allegata una lettera manoscritta di Chino Chino a Gaetano Ballardini su carta intestata delle Fornaci di San Lorenzo è conservato presso la Biblioteca del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza.

²⁰² *Ibidem*.

in cui ne esce come cosa venduta»²⁰³ e potrà, infine, ricorrere a collaborazioni e prestazioni professionali esterne ove lo ritenga utile. Si precisano, inoltre, le mansioni e le responsabilità delle principali figure professionali, tra le quali quella del direttore artistico, il quale viene peraltro vincolato al rispetto cogente degli orari di servizio – circostanza incompatibile con l'attività artistica prestata da Galileo Chini al di fuori dell'ambito ceramico – e del direttore tecnico, al quale è imposto di mettere il dirigente a conoscenza delle ricette, dei campioni e di ogni altra cognizione necessaria all'esecuzione di ogni singola fase di lavoro.

Come si rileva, inoltre, da una relazione²⁰⁴ presentata dallo stesso Giustiniani al Consiglio di Amministrazione un mese dopo l'emissione del regolamento, ulteriori disposizioni intervengono a condizionare le scelte produttive dell'opificio secondo i suoi personali convincimenti: la produzione del vaso e dell'oggetto d'arte è ridotta a vantaggio di quella delle piastrelle da rivestimento e dei camini, essendo questi articoli molto richiesti dalla clientela e competitivi nei costi in rapporto con quelli venduti all'estero, e sono approntati modelli e prototipi di oggetti funzionali (lumi, calamai, orologi montati, campanelli elettrici, flaconi per liquori e profumi, vassoi, set da tavola, ecc.). Il conte manifesta, inoltre, l'intenzione di limitare ulteriormente gli articoli di lusso a pochi esemplari di eccellente fattura, incrementando invece la produzione di oggetti «che pure conservando uno schietto carattere artistico, abbiano anche una destinazione pratica immediata»²⁰⁵ e possano essere venduti a prezzi contenuti e sviluppando nuove applicazioni del prodotto ceramico, come insegne di negozi o inserti decorativi per mobili. Infine sottolinea l'istanza di ottenere il massimo livello qualitativo in ogni ramo della lavorazione e di tener fede allo scopo primitivo della manifattura, «di esempio cioè e di propaganda per il risorgimento delle nostre Industrie d'arte».²⁰⁶

Una simile gestione rigidamente centralizzata della manifattura ne tradisce evidentemente in maniera profonda gli ideali fondanti di equità, fiducia e rispetto delle competenze e delle scelte operative di ognuno. Non stupisce pertanto che le deliberazioni di Giustiniani risultino inaccettabili per Galileo e per coloro che, con lui, avevano condiviso il sogno di dare avvio ad un “movimento” basato «sull'unità e la lealtà reciproca»²⁰⁷ e non già a un'impresa meramente commerciale. Così, col

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Il documento datato 27 giugno 1904 è pubblicato in CRESTI-MARSAN 1989, pp. 1-8.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 4.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 5.

²⁰⁷ Da una lettera di Vittorio Giunti a Chino Chini conservata nell'Archivio Manifattura Chini «[...] se si ricorda quando eravamo tutti piccini e concordi per portare avanti la ns. fabbrica io ripeteva sovente che con l'unione e la lealtà reciproca si sarebbero superati gli ostacoli ma chi temeva che i dissensi sorgessero quando le cose si sarebbero messe al bene [...] Ora sono solo qui alle prese con due e tra poco con quattro e poi chi sa con quanti altri che vengono ad allori raccolti e che non hanno coi poveri diavoli che costruirono l'edificio a furia di sacrifici e di speranze alcun legame di amicizia, alcun dovere di solidarietà ma tutto

rapido consolidarsi della posizione aziendale e del potere decisionale di Gistiniani – peraltro accompagnati da una sua sempre più alta reputazione pubblica²⁰⁸ –, si attua all'interno della manifattura una vera e propria diaspora, con l'allontanamento, uno dopo l'altro, di tutti i membri della primitiva compagine, incluso Galileo che lascia l'Arte della Ceramica nello stesso 1904. Da ultimo, nel 1905, pure Chino Chini si dimette dall'impresa, per la quale ha affrontato enormi sacrifici, per fondare però, un anno dopo, la manifattura Fornaci San Lorenzo,²⁰⁹ nell'omonimo Borgo, a pochi chilometri da Firenze, in società col cugino Galileo. A molti anni di distanza, a proposito dell'epilogo della propria esperienza lavorativa nell'Arte della Ceramica, Chino scrive:

«Capii che il nuovo indirizzo preso dall'azienda non era in accordo con le mie vedute, e che non poteva corrispondere agli intenti e al programma che i fondatori de "l'Arte della Ceramica" si erano prefissi. Detti perciò le mie dimissioni [...] e, secondo quanto era stabilito dal regolamento, consegnai formule e segreti di lavorazione e tutte le istruzioni necessarie per attuarli».²¹⁰

Quanto all'uscita di Galileo Chini dalla manifattura, se per l'artista essa è ragione di profonda amarezza, ma di poco danno economico,²¹¹ vista l'esiguità del suo compenso²¹² e considerati i suoi numerosi e importanti incarichi esterni, per l'Arte della Ceramica Manifattura Fontebuoni costituirà invece l'origine di un inevitabile declino, ulteriormente acceleratosi con le successive dimissioni di Chino, sostituito da un certo Torrini, che si rivela prevedibilmente non all'altezza del suo predecessore.²¹³ Riguardo alla direzione artistica si hanno poche notizie sulle vicende interne della

l'interesse di sostenere un piano prestabilito» (G. CEFARIELLO GROSSO, *Le manifatture ceramiche fiorentine*, in CONTI-CEFARIELLO GROSSO 1990, pag. 186).

²⁰⁸ In molte delle recensioni che appaiono in questi anni sulla stampa si dà ampio rilievo alla figura del Giustiniani, che è dipinto come un benefattore per l'azienda. Sulla rivista *The Studio*, ad esempio, il giornalista scrive: «*After a time the enthusiasts were joined by the Conte Giustiniani, who, struck by the seriousness of the endeavour and the quality of the work turned out, supplied the funds necessary to flout the concern commercially*» (I. M. A. 1903, p. 227); sulla «Gazzetta Ferrarese» del 6 novembre 1900 Ogetti scrive: «Il Giustiniani nella *sua* fabbrica fiorentina ha... fatto miracoli; si sente che egli ha viaggiato, veduto, raccolto e che i suoi artisti lo hanno compreso» (CRESTI-MARSAN 1989, p. 47).

²⁰⁹ Il nome della manifattura è scelto in omaggio al patrono locale e il simbolo assunto è una grata, che allude al martirio del santo, accompagnata dalla scritta "MUGELLO". Dal 1919 al 1939 il simbolo della graticola è inserito in un cerchio. Infine, dal 1939 al 1944 è sostituito da un rombo con il nome della fabbrica.

²¹⁰ CHINI 1953, p. 42.

²¹¹ Nella lettera conservata presso la Biblioteca del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, indirizzata a Gaetano Ballardini, con allegato il regolamento interno emesso dal direttore generale della Manifattura Fontebuoni in data 29 maggio 1904, Chino Chini commenta la fuoriuscita del cugino con queste parole: «A quell'epoca Galileo aveva 29 anni e lavoro che dava a lui soddisfazioni e guadagno, lasciando la Fontebuoni nulla perdeva e guadagnava la libertà».

²¹² In una lettera di Vittorio Giunti a Chino Chini, lo scrivente precisa sdegnato: «Galileo arriva a prendere qui meno del tornitore!» (CEFARIELLO GROSSO 1989, pag. 52).

²¹³ Chino Chini riferisce di una successiva richiesta della sua opera ricevuta da parte della Fontebuoni (CHINI 1953, p. 42).

manifattura dopo l'allontanamento di Galileo, tra le quali la testimonianza della collaborazione in veste di designer del pittore Francesco Scandellari, del quale sono pubblicati nel 1907, sulla rivista «Modelli d'arte decorativa», alcuni decori floreali per la ceramica ideati per la fabbrica di Fontebuoni.²¹⁴ Allo stesso riguardo, nell'Archivio della Manifattura Chini si trova una lettera su carta intestata dell'Arte della Ceramica indirizzata dal conte Giustiniani al pittore Plinio Nomellini e datata 30 ottobre 1904,²¹⁵ nella quale il dirigente comunica le sue impressioni sui bozzetti ricevuti dal pittore e destinati alla realizzazione di pannelli decorativi per un interno architettonico. Si tratta evidentemente di un tentativo dell'imprenditore di compensare con risorse esterne le carenze artistiche evidenziatesi nella manifattura dopo l'allontanamento di Galileo Chini. Giustiniani esprime, insieme all'apprezzamento per «il largo concetto decorativo, e per il felice movimento poetico della composizione, e per la vigorosa armonia del colore»,²¹⁶ alcune perplessità²¹⁷ in merito alla traduzione dell'idea pittorica nel *medium* ceramico e tali precisazioni ci fanno intendere che Nomellini fosse nuovo a tale genere di cooperazione e del tutto a digiuno di ceramica, tant'è che il committente conclude: «ella verrà a parlare qualche ora in fabbrica per rendersi conto meglio della pittura ceramica, del modo di comporre i cartoni etc».²¹⁸ Ciò fornisce una prova delle evidenti difficoltà nelle quali viene a trovarsi la manifattura una volta depauperata della propria principale risorsa creativa e così costretta ad affidarsi a impervie collaborazioni esterne o a reiterare l'esecuzione dei vecchi modelli chiniani.

Infatti nel momento in cui Galileo lascia la Manifattura Fontebuoni è impedito dal regolamento e dai controlli della direzione a portare con sé qualsivoglia documento e materiale relativo alla propria attività nell'opificio, pertanto egli lascia in azienda pressoché l'intera produzione dei disegni e dei bozzetti presente nel proprio studio, sviluppando da capo un campionario di modelli e decori nell'ambito della Fornaci San Lorenzo. Questa circostanza spiega anche l'esiguità del materiale

²¹⁴ CEFARIELLO GROSSO 1989, p. 56.

²¹⁵ Il documento è conservato nell'Archivio Galileo Chini di Lido di Camaiore (1904, doc. 1, Firenze).

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Giustiniani teme che nella traduzione del bozzetto alla scala definitiva la figurazione possa perdere d'efficacia, ragione per la quale propone come soluzione l'aggiunta di una cornice intorno al pannello. Inoltre, sono interessanti le informazioni fornite allo "sprovveduto" collaboratore sull'uso del colore e sulla limitatezza della tavolozza ceramica a gran fuoco, nella quale non è possibile tradurre tutta la gamma cromatica, pertanto per le tinte mancanti propone di ricorrere ad una successiva stesura di colori a piccolo fuoco e a una terza cottura a temperatura più bassa, ciò in considerazione della destinazione delle decorazioni ad ambienti interni. I colori ceramici a piccolo fuoco, infatti, hanno una gamma molto ampia, ma di contro, andando a cottura a temperatura inferiore rispetto agli smalti e ai colori a gran fuoco, si rivelano meno resistenti, pertanto Giustiniani è confortato dall'idea che i pannelli siano destinati a spazi interni e riporta l'osservazione: «La fabbrica Cantagalli li adopera anche per l'esterno: ma non so se sia bene». Infine, la lettera si conclude con l'invito a preparare dei bozzetti per piatti.

²¹⁸ *Ibidem*.

pervenuto relativo alla produzione progettuale di Galileo Chini per l'Arte della Ceramica, rispetto a quella della fabbrica di Borgo San Lorenzo che, tra alterne vicende e ricambi generazionali, ha vita sino ai nostri giorni. Mentre l'impresa mugellana dei Chini si avvia, infatti, a intraprendere un radioso e duraturo percorso produttivo (1906-1944),²¹⁹ che porterà un ulteriore rinnovamento in campo ceramico, la gloriosa manifattura fiorentina Arte della Ceramica esaurisce rapidamente la propria vicenda sino alla «estrema decadenza»²²⁰ e alla definitiva chiusura nel 1909: «Così finì una opera creata da poveri e audaci sognatori, che vollero accettare ingenuamente da ambiziosi ciarlatani protezione e aiuto».²²¹

1.4.2.3 Dal progetto al processo tecnico-esecutivo: un lavoro d'équipe

In quanto *art director* dell'Arte della Ceramica, Galileo Chini si dedica all'ideazione e al disegno delle forme dei manufatti e dei motivi decorativi da riprodurre sulla superficie di vasi, piatti, piastrelle da rivestimento e vari oggetti d'uso. Di norma non esegue personalmente la decorazione vascolare, forse anche in ragione di un *deficit* di mobilità nell'articolazione del pollice della mano destra procuratogli da un infortunio occorso nel lavoro di affreschista che gli rende impossibile ad esempio la modellazione e che potrebbe essere stato d'ostacolo anche alla decorazione ceramica che, per la qualità dei pigmenti e per la curvatura del supporto, richiede un uso diverso dei colori e del pennello rispetto al lavoro in piano su altri supporti. Esiste tuttavia un esiguo numero di ceramiche che sono attribuibili interamente a lui, in quanto riportano la sigla "GC" accanto al marchio di manifattura. In ogni caso Galileo, almeno inizialmente, segue personalmente il lavoro dei decoratori, nel senso che fornisce loro precise indicazioni sulle tecniche da impiegare nella dipintura al fine di ottenere particolari effetti, come testimoniato da Vittorio Giunti:

«Anche nella esecuzione dei suoi modelli il Chini, che curava e sorvegliava personalmente il lavoro degli esecutori, non si ristava dal dare tutti i suggerimenti che in questo capitolo ho enumerato, ma sapeva appropriare una sua tecnica pittorica ai motivi del modello. Per esempio voleva che i petali dei fiori fossero trattati, non a pennellata larga come in generale si usa, ma costruiti con delicatissimi tratteggi che seguissero la forma anatomica del petalo. Metodo giudizioso da cui deriva una pittura di una finezza estrema e di una delicatezza che la pennellata larga non poteva dare».²²²

I pochi bozzetti rimasti del *corpus* di quelli eseguiti da Chini per l'Arte della Ceramica sono conservati in prevalenza nell'Archivio Manifattura Chini a Borgo San Lorenzo, che raccoglie soprattutto i disegni eseguiti da Galileo per la Fornaci San Lorenzo, dove lavorerà in seguito, e una

²¹⁹ L'attività della fabbrica mugellana si sviluppa in tre fasi: la prima, dal 1906 al 1919, ha come marchio una grata rettangolare, in riferimento al martirio del santo; la seconda, dal 1919 al 1939, ha come simbolo una grata entro un cerchio; la terza, fino al 1944, ha un marchio a forma romboidale.

²²⁰ LABÒ 1910, p. 113.

²²¹ BENZI 1998, p. 63.

²²² CEFARIELLO GROSSO 1990, p. 25.

quantità di disegni non datati e non firmati, ma riconducibili alla sua mano e al periodo più tardo. Accanto a quelli di Galileo, esiste, inoltre, un esiguo numero di bozzetti per vasi e altri manufatti firmati da Augusto Chini e da Giovanni Vannuzzi.

In generale gli elaborati grafici di Chini contengono una quantità di elementi indicativi delle prassi produttive in uso nella manifattura fiorentina. Si tratta di disegni eseguiti su carta con matita, china e talvolta carboncino e generalmente colorati ad acquerello (fig. I.22). Ciascun bozzetto riporta la firma di Galileo Chini, la data e spesso un piccolo marchio di fabbrica a timbro, in più vi sono annotati dei numeri coi quali sono identificati in maniera cronologica il motivo decorativo e la forma del manufatto. Talvolta i progetti non colorati recano anche indicazioni manoscritte dell'autore sul colore da impiegare, ma generalmente nessuna istruzione di natura tecnica. Essi presentano, inoltre, in prossimità degli spigoli delle punzonature in quanto erano trasferiti a matita su carta lucida da spolvero dai collaboratori di Chini, che trascrivevano sul disegno di lavoro il numero di decoro tratto dal disegno originale.

Le forme in terracotta delle stoviglie e degli oggetti e le piastrelle da decorare sono tutte eseguite all'interno della manifattura con procedimenti artigianali. Prima di essere dipinto con colori a gran fuoco, in gran parte prodotti in proprio,²²³ il biscotto è ricoperto da uno strato di smalto bianco a base di stagno, quindi sullo smalto crudo asciutto è riprodotto fedelmente il disegno eseguito da Chini con la tecnica dello spolvero,²²⁴ con una procedura del tutto simile a quella seguita anche nel settore delle decorazioni murali, e perciò estremamente familiare a Chini che inizialmente non ha alcuna cognizione del mestiere della ceramica. Al di sotto del manufatto dipinto sono apposti a pennello il marchio di fabbrica e i numeri corrispondenti al modello e alla decorazione eseguita, separati dal segno barra. Inizialmente – come racconta Galileo Chini nelle proprie memorie²²⁵ – gli esecutori dei propri modelli sono i soci Montelatici e Vannuzzi, ai quali ben presto, si affianca

²²³ In una lettera di Vittorio Giunti al chimico Bernardino Pepi datata 15 febbraio 1897 egli riferisce sulle tecniche usate nell'Arte della Ceramica: «Noi usiamo colori per il gran fuoco applicati sullo smalto crudo stannifero (come era il sistema generale seguito dalle antiche fabbriche) ed alcuni ne componiamo noi (e veramente ci risultano [*sic*] i migliori) quali il giallolino d'antimonio il bleu cobalto i verdi di rame il nero (bellissimo) composto; altri ne acquistiamo a Milano a Limoges e da un fabbricante tedesco di qui ma salvo qualche eccezione poco corrispondono» (TRALDI 1987, p. 318).

²²⁴ La tecnica dello spolvero è così descritta nel *Nuovo Dizionario Universale Tecnologico* pubblicato da Giuseppe Antonelli a Venezia nel 1833: «La grande regolarità che osservasi in tutti i disegni applicati sui vasellami di maiolica deve la sua origine ad un istrumento che ora descriveremo. Esso consiste in un pezzo di carta della medesima dimensione del piatto o di qualunque altro vasellame; si disegna su questa carta colla matita o colla penna, la figura che vuolsi rappresentar sul vaso; poi colla punta d'un ago finissimo, si punteggiano tutti i contorni tracciati; d'altro canto si chiude in un pezzetto di tela fina una piccola quantità di carbone in polvere. Ponesi il disegno sopra il piatto, e col carbone chiuso nella tela battendolo leggermente su tutti i contorni punteggiati, si fa entrare il carbone pei fori, e si ottengono in tal modo i contorni del disegno. Dopo ciò si termina il disegno medesimo».

²²⁵ BENZI 1998, p. 37.

anche il proprio cugino, Augusto Chini, e alcune maestranze.

Intorno al 1900, oltre alle tradizionali maioliche a gran fuoco, sono spesso prodotte anche maioliche lustrate (i primi esperimenti risalgono già al 1898), pertanto la pittura con ossidi vetrosi è successivamente ricoperta da vernici trasparenti, preparate con sali di metallo, che consentono di ottenere interessanti riflessi iridescenti, conferendo un effetto cangiante alle colorazioni sottostanti e una leggera coloritura ai fondi bianchi. Sempre nello stesso periodo la manifattura propone anche i primi pezzi decorati con colature di smalto e quelli realizzati in grès salato, prodotti introducendo del cloruro di sodio nel forno durante la cottura a temperature molto elevate (1200°C), così da ottenere un rivestimento vetroso trasparente. Questi ultimi, essendo la pasta molto dura e non porosa, non richiedono d'essere smaltati, ma il decoro viene eseguito direttamente sul biscotto, generalmente a monocromo blu cobalto – uno dei pochissimi colori resistenti alle alte temperature – o con poche altre tinte, così da dare anche risalto al materiale naturale. Tali tecniche vengono, inoltre, arditamente combinate tra loro, così da avere, ad esempio, esemplari decorati con colature di smalto ricoperte a lustro e persino le due cose su una base di grès. In tutti questi casi le lavorazioni richiedono forni idonei e un particolare controllo del processo di cottura che si deve all'opera del direttore tecnico. Inoltre, per la prima volta nel nostro paese, il grès è impiegato dall'Arte della Ceramica non soltanto nella creazione di oggetti e vasellame, ma nella decorazione plastica per l'architettura, con il clamoroso esordio rappresentato dai bassorilievi eseguiti da Trentacoste per l'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902.

D'altra parte l'autore dei pannelli è assiduo frequentatore di Parigi nel periodo in cui sono molteplici in Francia le sperimentazioni d'avanguardia che ricorrono al grès non solo in ambito prettamente ceramico, quanto in campo scultoreo. Ne sono esempio le opere dello scultore Jean-Joseph Carries, che, affascinato dai lavori giapponesi in grès smaltato, presentati all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1878, comincia a dedicarsi con passione al perfezionamento dei processi di cottura di questo materiale e all'invenzione di originali invetriature dalle delicate tonalità brune e beige con le quali ricopre vasi e sculture (autoritratti, figure di animali, maschere fantastiche) di ispirazione naturalistica dal gusto grottesco, accentuandone il rilievo ed esaltandone le qualità tattili con le finiture superficiali. E ancora, nei tardi anni Ottanta dell'Ottocento, Paul Gauguin esegue nella bottega parigina del ceramista Ernest Chaplet²²⁶ un gran numero di oggetti e sculture in grès dalle forme antropomorfe e dai tratti forti e incisivi che riecheggiano l'arte precolombiana. Alcuni di questi «piccoli prodotti di sublimi follie»,²²⁷ come Gauguin li definisce, sono anche rappresentati nei suoi dipinti, come in *Natura morta con mele, pere e ceramica* (1890). Sono opere d'impronta primitiva

²²⁶ Chaplet sperimenta l'uso di argille grezze e inventa uno smalto rosso “sangue di bue” con il quale ricopre oggetti in grès modellati in maniera irregolare in forme libere e semplificate, il cui unico rudimentale decoro è dato dalla colatura incidentale dello smalto sul biscotto durante la cottura.

²²⁷ DAMIGELLA 1989, p. 15.

e selvaggia, che culminano nel capolavoro *Oviri* (1894), una figura femminile in grès che si erge sul corpo di una lupa morta stringendone a sé il cucciolo e che sembra simboleggiare il principio femminile primordiale che dà la vita e la morte. Lo stesso post-impressionista si esprime a favore dell'avvicinamento degli artisti al lavoro artigianale e in particolare all'arte ceramica, al fine di realizzare una proficua contaminazione di idee e saperi tendente ad abbattere le barriere disciplinari del mondo dell'arte²²⁸ e tale punto di vista andrà sempre più affermandosi nei primi anni del nuovo secolo, con la proficua partecipazione degli esponenti di molte avanguardie storiche alla pratica ceramica.

Diversamente dalla tipica figura dello *studio potter*, incarnata ad esempio da William De Morgan e da molti artisti ceramisti di scuola francese, i quali approcciano la figulina occupandosi personalmente dell'intero processo, dal design alle tecnologie ceramiche, Galileo Chini si affida totalmente per gli aspetti tecnici alle capacità e alle conoscenze prima di Vittorio Giunti e, successivamente, del cugino Chino Chini.²²⁹ Questi due “artisti” della materia e degli elementi, muniti di competenza, intuito, determinazione e ingegno straordinari, costituiscono alternativamente per Galileo una sorta di *alter ego*, senza il quale il suo genio artistico non avrebbe potuto reificarsi nel *medium* ceramico. Tuttavia l'estraneità di Galileo alle cognizioni tecniche – da lui definite emblematicamente «diavolerie»²³⁰ – lungi dal costituire un ostacolo alla piena espressione della sua creatività, agisce piuttosto da motore per il continuo avanzamento tecnologico della manifattura, in quanto il processo inventivo avviene in maniera inconsapevole dell'effettiva attuabilità dell'idea e questo costringe i tecnici ad affrontare e risolvere una quantità di richieste spregiudicate, relative ad esempio alla qualità degli impasti, alle gamme cromatiche o alle finiture.

D'altro canto la creatività di Galileo, non soltanto costituisce uno stimolo alla ricerca di nuove soluzioni, ma riesce anche a tradurre i traguardi conseguiti dal settore tecnico della manifattura in risultati formali di pregio e originalità, nella misura in cui a ogni nuovo ritrovato egli riesce ad adattare un modello formale e decorativo adeguato a valorizzarne le caratteristiche estetiche e

²²⁸ Gauguin pubblica su *Le Moderniste illustré* alcuni commenti sull'Esposizione Universale di Parigi del 1889, in uno dei quali (GAUGUIN 1889, p. 84) fa una lunga digressione sulla ceramica d'arte e sul suo impiego attuale. Le parole di Gauguin: «la ceramica non è una futilità. Con un po' di fango si possono creare cose preziose [...] Con un po' di fango e un po' di genio» sono citate in DAMIGELLA 1989, p. 15.

²²⁹ L'Archivio Manifattura Chini di Borgo San Lorenzo conserva alcune annotazioni manoscritte del direttore tecnico Vittorio Giunti contenenti indicazioni sulle modalità operative da adottare in fase di decorazione, come la stesura degli smalti e della miscela per il lustro, sulla preparazione delle materie prime formanti le paste e gli smalti e sulle cotture. Si conservano inoltre un quaderno di ricette di Chino Chini e svariate sue note tecniche e disegni di progetto per la costruzione di attrezzature e forni.

²³⁰ «[In casa di Giunti] la tavola e gli altri mobili avevano perso le loro logiche caratteristiche d'uso, erano pieni di rotoli di carta, di tavolette con disegni, di libri di tecnica ceramica e di formule di mineralogia, di ossidi, di riduzioni, di piante e profili di fornaci e di altre diavolerie» (G. Chini, in CEFARIELLO GROSSO 1989, p. 36).

materiali. Ad esempio, nel caso del grès, Galileo disegna modelli di essenziale linearità e nel decoro reputa opportuno lasciare il materiale naturale a vista: «Dal canto mio lavorai a questa maschia materia cui solo il fuoco rende la superficie verniciosa, e vi trovai la decorazione appropriata, decorandola solamente con l'unicolore blu di cobalto».²³¹ In più, come riferisce Vittorio Giunti, Chini è capace di volgere in pregio anche eventuali difetti tecnici: «sapeva trarre dei magnifici effetti decorativi dalla difettosità a cui qualche colore, da me, tecnico, scartato, andava soggetto».²³²

Ciò dimostra come il settore tecnico e quello artistico dell'Arte della Ceramica fossero strettamente interdipendenti e come la mirabile congiuntura tra il raffinato lessico modernista espresso dalle sagome e dai temi decorativi di chiniana invenzione e l'altissimo livello qualitativo dei processi raggiunto in pochi anni dall'Arte della Ceramica fosse all'origine della rapida affermazione dell'impresa fiorentina, giustamente rilevata con orgoglio da Giunti: «Grazie a Dio però sembrami non avere sprecato invano il mio tempo perché confrontando la nostra produzione con quella di fabbriche anche grandiose e vecchie di 40 e più anni non la trovo inferiore anzi in qualche cosa la vedo meglio».²³³

Sollecitato dalle originali questioni poste dalle invenzioni di Chini e animato da una personale vivissima passione per la disciplina, Giunti sviluppa, infatti, da autodidatta una straordinaria competenza tecnica sulla base della ricerca empirica e dello studio dei testi scientifici più seguiti dai ceramisti dell'epoca,²³⁴ come *Li tre libri dell'arte del vasaio* di Cipriano Piccolpasso e i trattati dei tecnologi francesi Louis-Alphonse Salvétat²³⁵ e Alexandre Brongniart.²³⁶ Si serve, inoltre, della sostanziale consulenza fornitagli dal chimico farmacista senese Bernardino Pepi,²³⁷ scopritore delle formule impiegate nella colorazione e finitura della ceramica dalle antiche botteghe rinascimentali

²³¹ G. Chini, in BENZI 1998, p. 59.

²³² CEFARIELLO GROSSO 1990, p. 25.

²³³ V. Giunti, in TRALDI 1987, p. 323.

²³⁴ Nella prima lettera di Vittorio Giunti a Bernardino Pepi datata 15 febbraio 1897 egli riferisce delle sue fonti: «Anch'io ho seguito le pratiche insegnate dal Salvétat [*sic*] dal Brogniart [*sic*] dal Piccolpassi [*sic*] (del 1600)» (TRALDI 1987, p. 318).

²³⁵ L'ingegnere chimico francese Louis-Alphonse Salvétat (Paris 1820 - Cramoisy 1882) è chimico della Manifattura Nazionale di Sèvres e docente della Scuola d'Arti e Mestieri ed è autore di svariati trattati sulla tecnologia ceramica e sulla porcellana, tra cui *Leçons de céramique professées à l'École centrale des arts et manufactures* (Paris, Mallet-Bachelier, 1857); *Cours de technologie chimique professé à École centrale des arts et manufactures* (Paris, J. Dejeu, 1874) e *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise* (Paris, Mallet-Bachelier, 1856).

²³⁶ Il chimico e geologo francese Alexandre Brongniart (Parigi 1770-1847) dirige la Manifattura Nazionale di Sèvres ed è autore del *Traité des arts céramiques, ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie* (Paris, Béchét jeune, 1854).

²³⁷ Per una sintetica bibliografia su Bernardino Pepi (Siena 1816-1904) si veda R. TRALDI, *La ceramica senese nell'Ottocento: B. P. e la sua scuola*, in E. CARLI et al., *Siena tra purismo e liberty*, catalogo, Milano, Mondadori De Luca, 1988; A. TOTI, *B. P. ossia l'arte della ceramica restaurata a Siena*, in «Gli studi in Italia», Roma, luglio-agosto 1881.

e appassionato ricercatore di tecniche e materiali, già collaboratore esterno di Ulisse Cantagalli e di Giovanni Tesorone del Museo Artistico Industriale di Napoli e in amichevole corrispondenza con Galileo Chini. Secondo quanto riferisce Chino Chini,²³⁸ avendo svolto il ragioniere fiorentino il ruolo di intermediario tra Pepi e Cantagalli, la sua curiosità per la tecnologia ceramica ne era stata solleticata e Giunti era stato indotto a costruire un piccolo forno e a condurre in proprio i primi esperimenti. Rivelatisi però questi ultimi per lui solo troppo onerosi, egli si era rivolto ai propri amici e li aveva coinvolti nell'idea di avviare insieme un'attività ceramica. D'altro canto il supporto di Pepi si rivela in seguito fondamentale per Giunti, come ammette lui stesso sia nel manuale di tecnologia ceramica *La maiolica italiana*,²³⁹ che dà alle stampe nel 1927 – dove definisce Pepi come suo «venerato maestro»²⁴⁰ e dichiara di essere in rapporti con lui dal 1846 –, che nel corso della sua corrispondenza col senese, quando ammette: «I suoi consigli le dico con piena e sincera convinzione mi sono di grande aiuto specialmente essendo io scarso di studio e di esperienza in chimica e quello che faccio mi è costato e mi costa un enorme sforzo di mente e di lavoro».²⁴¹ Invero dalla preziosa documentazione che ne rimane è possibile ricostruire l'origine di pressoché tutti i principali procedimenti introdotti da Vittorio Giunti nella produzione ceramica, come ad esempio l'uso dei lustri metallici, delle colature di smalti e la scoperta, apparentemente fortuita, del grès, la cui produzione viene incrementata soprattutto nel periodo della Manifattura Fontebuoni.

Tale scambio di saperi scientifici, ricette personali e resoconti di sperimentazioni empiriche tra Vittorio Giunti e Bernardino Pepi avviene per il tramite di un fitto carteggio tra Siena e Firenze, che ha inizio presumibilmente nel febbraio 1897 ed è accompagnato dall'invio di provini, campioni, pezzi da completare e sostanze da impiegare nelle lavorazioni.²⁴² La collaborazione prosegue poi tra Pepi e Chino Chini dal 1902 fino alla morte del senese nel 1904, estendendosi anche all'arte del vetro, che sarà sviluppata da Chino nella fabbrica di San Lorenzo.

²³⁸ «Da questo servizio venne a Giunti l'idea di costruire una piccola fornacetta per fare qualche piccola riproduzione di ceramica, ma non essendo in condizione economica di permetterselo (aveva una famiglia ed era impiegato) cercò tra gli amici chi poteva collaborare insieme» (CEFARIELLO GROSSO 2006, p. 61).

²³⁹ GIUNTI 1927.

²⁴⁰ Ivi, p. 1.

²⁴¹ TRALDI 1987, p. 323.

²⁴² In una lettera di Bernardino Pepi a Chino Chini datata 11 ottobre 1902 e conservata presso l'Archivio della Manifattura Chini, si legge «Quando egli [Giunti] desiderava qualche schiarimento, o desiderava conoscere qualche nuovo colore, o qualche nuova manipolazione di vetrine Egli con tutta libertà mi scriveva una cartolina o una lunga lettera, ed io subito [*sic*] non mancava di risponderle in proposito. Egli mi scriveva lettere o cartoline (almeno due o tre volte a settimana). Per le prove che io faceva tanto per uso mio, o per uso della sua fabbrica io teneva una cassetta di legno che si spediva per mezzo di pacco Postale, o per mezzo della Via Ferrata, o per qualche favorevole occasione che a noi si presentava nel tempo del nostro Carteggio» (CEFARIELLO GROSSO 1981, p. 128). E in una del 9 gennaio 1903 «Fra me e lui non vi erano segreti, perché io ho insegnato al medesimo vari colori e lustri metallici, ed egli ne ha insegnati a me» (ivi, p. 132).

1.4.3 Lo stile chiniano: tra avanguardia modernista e recupero della tradizione

Da principio, probabilmente in virtù dei rapporti importanti tra Firenze e la cultura anglosassone, nello stile di Chini nella grafica e nel design ceramico si avvertono con maggiore intensità le affinità con la pittura preraffaellita, specie nell'atmosfera idealizzata e sospesa nella quale si snoda il racconto figurativo che, pur conservando una chiara connotazione realistica, assume valori mistici e allegorici. Nei decori prevale il tema floreale, trattato in maniera descrittiva e fedele al vero, e sono privilegiate le specie botaniche (tulipani, convolvoli, ninfee, iris, orchidee, gigli, calle ecc.) dai lunghi steli, dalle corolle carnose o spampanate e dal fogliame a nastro, adatto a ripiegarsi in sinuosi andamenti curvilinei. Agli elementi vegetali si accompagnano talvolta animali dalle eleganti fattezze, come cigni, pesci, pavoni²⁴³ o serpenti,²⁴⁴ nei quali il dinamico andamento delle linee suggerisce una certa idea di fluidità di movimento.

Ninfe, sirene e fanciulle, ritratte di profilo o di tre quarti, emergono dalla natura fremente e rigogliosa (fig. I.23) come simboliche presenze di preraffaellita memoria,²⁴⁵ richiamando le bellezze muliebri dell'Art Nouveau, la cui matrice iconografica trova riscontro nelle opere di artisti come lo svizzero Eugène Grasset, i francesi Paul Berthon e George De Feure o l'inglese Aubrey Beardsley. Allo stesso tempo però – come rileva anche Sem Benelli²⁴⁶ – vi è in esse un riflesso delle immagini angeliche della pittura italiana del Quattrocento, ad esempio di Beato Angelico, Sandro Botticelli, Filippo Lippi o Domenico Ghirlandaio, oltre che un chiaro riferimento alla fortunata tipologia ceramica rinascimentale del gamelio, il piatto con “la bella” offerto in omaggio alla grazia femminile in occasione dell'unione sentimentale.

Come è stato osservato, infatti, stilemi, icone e tecniche adottate nella ceramica di Chini denotano una costante ispirazione alla storia locale dell'arte e dell'alto artigianato. Ad esempio profili morfologici e progetti decorativi di nuova invenzione sono spesso “italianizzati” grazie al ricorso a processi di decorazione recuperati dalla tradizione, come per il lustro rubino e oro. È notevole, inoltre, il ricorso a tipologie strutturali tipiche della figulina italiana, come alcuni boccali, versatoi o albarelli, decorati però con temi e lessico aggiornati. Ancora, nella scelta dei soggetti, oltre a quello femminile, ricorrono motivi e soluzioni di chiara derivazione medievale o

²⁴³ Il motivo del pavone è molto frequente nell'iconografia delle scuole inglesi e dell'Art Nouveau e numerosi artisti dell'epoca, sia italiani che stranieri, ne valorizzano l'eleganza delle forme e dei colori.

²⁴⁴ Il motivo del serpente, specie in abbinamento al volto femminile a cui grovigli di animali fanno da chioma, è assai ricorrente nelle illustrazioni della rivista tedesca «Jugend». Degna di nota nella produzione dell'Arte della Ceramica è un'anfora monumentale (1896-98) (ripr. in TERRAROLI-CRETELLA 2014, p. 25) con anse a forma di serpente che continuano la decorazione pittorica.

²⁴⁵ In un bozzetto per vaso con profilo femminile e fiori di Galileo Chini datato c. 1899 è presente l'annotazione esplicita «piatto concavo (Preraffaellismo) dia. 24» (Ripr. MONTI 1989, B18).

²⁴⁶ Sem Benelli scrive su «Il Marzocco»: «nelle figure è un ricordo dell'Angelico, del Botticelli e del Ghirlandaio» (BENELLI 1898).

rinascimentale, che l'artista può avere avuto modo di osservare sia nei repertori a stampa,²⁴⁷ che nelle collezioni private e nelle raccolte pubbliche, come il Museo del Bargello o come il Museo delle Ceramiche di Faenza, alla cui costituzione nel 1908 Chini contribuisce, donando un *corpus* di proprie ceramiche (andate distrutte durante il secondo conflitto mondiale) e prestando la propria opera di decoratore.²⁴⁸ A tal proposito una ricerca condotta da Marino Marini²⁴⁹ porta a conoscenza di come Galileo avesse ricopiato fedelmente alcuni frammenti ceramici quattro e cinquecenteschi, in gran parte provenienti da manufatti di fabbriche di Montelupo, Deruta e Faenza, rinvenuti durante i lavori di risanamento del quartiere fiorentino del Mercato e poi esposti in alcune vetrine al Museo di San Marco. Tra questi vi sono porzioni di stoviglie ceramiche dipinte con motivi fitomorfi stilizzati, a foglie, a tralci frondosi, a penna di pavone, “a mezzaluna dentata” (mezza corolla floreale), “alla porcellana” (imitativa delle decorazioni in monocromia blu delle porcellane cinesi), dei quali alcuni con finitura a lustro. Marini riscontra puntuali analogie tra questi decori tradizionali e alcune tipologie ornamentali proposte da Chini nei modelli eseguiti per l'Arte della Ceramica,²⁵⁰ così da confermare l'ipotesi che l'artista avesse tratto spunti compositivi dai manufatti del passato. La qual cosa rappresenta d'altra parte un diffuso costume anche di altre manifatture fiorentine, tra le quali ad esempio la Cantagalli, che unitamente a campionari di rilievi grafici eseguiti sul vasellame antico si serve anch'essa come modello di reperti ceramici d'epoca recuperati durante gli scavi nel centro di Firenze.

Tuttavia, diversamente da quanto accade in altre fabbriche, il codice espressivo adottato da Chini, anche quando è abbinato a motivi decorativi di tradizione, è sempre conforme alla sintassi modernista, a sua volta mediata dalla grafica giapponese nel disegno sintetico, nell'assenza di effetti

²⁴⁷ Tra le fonti iconografiche d'ispirazione per Chini potrebbe figurare ad esempio F. ARGNANI, *Le ceramiche e maioliche faentine dalla loro origine fino al principio del secolo XVI*, Faenza, G. Montanari Editore, 1889.

²⁴⁸ Nel 1908 Gaetano Ballardini organizza a Faenza l'Esposizione Universale Torricelliana che, nel settore dedicato alla ceramica, comprende le diverse sezioni dei reperti di scavo, della ceramica faentina e di quella europea contemporanea. Questo evento avrà come eredità la nascita, ad opera dello stesso Ballardini, del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza da un primo nucleo di opere lasciate dagli espositori italiani e stranieri e la continuazione di una tradizione espositiva annuale, concretizzatasi nell'organizzazione delle Settimane Faentine. «Galileo Chini nel 1908 decorò ben nove sale per la Mostra biennale di Belle Arti di Faenza, poi sede del Museo delle Ceramiche, e si deve quindi supporre che conoscesse a fondo anche la consistenza delle antiche produzioni faentine; oltretutto, grazie agli amichevoli rapporti con Gaetano Ballardini, Galileo donò fra il 1908 e il 1911 un congruo numero di ceramiche della sua manifattura, che, distrutte coi bombardamenti della seconda guerra, furono rimpiazzate da una successiva donazione di Chino Chini nel 1953» (MARINI 2006, p. 20).

²⁴⁹ Ivi, pp. 6-26.

²⁵⁰ Marini si sofferma ad esempio sullo schema a occhio di penna di pavone e propone un confronto tra un boccale in maiolica a lustri metallici dell'Arte della Ceramica (1903-04) decorato con questo motivo, un vaso della Manifattura di Signa degli anni Venti e analoghe tipologie ornate in un piatto in maiolica a lustro di Deruta (prima metà sec. XVI) e in un boccale di Montelupo (fine sec. XV- inizio sec. XVI) (ripr. in MARINI 2006, pp. 12-13).

di profondità e di chiaroscuro, nella libertà spaziale-compositiva, nell'uso di campiture piatte di colore racchiuse entro contorni marcati e nella preferenza per delicate tinte pastello. Un esempio emblematico del linguaggio visivo tipico della prima stagione dell'Arte della Ceramica è rappresentato dal piatto (fig. I.24) coi due profili affiancati, maschile e femminile – allegorie della primavera e dell'estate –, sullo sfondo di un paesaggio con campi di grano e con tesa decorata a ghirlanda di fiori di pesco, rettili e insetti, dove sono manifesti sia il grafismo d'ascendenza estremorientale, sottolineato tra l'altro dalla doppia linea di contorno che separa i piani della rappresentazione, che l'interesse e l'accurata restituzione del mondo naturale, permeato da simbolismi e spiritualità.

Altra prerogativa della decorazione chiniana in questa fase è l'essere concepita in maniera integrata con la forma, nel senso che essa non è intesa come mero rivestimento di una sagoma, ma la asseconda con eleganza, cosicchè restringimenti e rientranze corrispondono a raffigurazioni di elementi longilinei e concavi, mentre dilatazioni e sporgenze coincidono con immagini turgide e carnose. Non di rado accade che gli elementi dell'ornato, come serpenti, ranocchie, steli, foglie, petali o intere corolle, si staccino dalla superficie per assumere una realistica presenza tridimensionale, che riveste talvolta valore strutturale, ad esempio di ansa del vaso (fig. I.25): «così un boccale, su cui è dipinto un intrecciarsi di fiori, di foglie, di frutta, ha il manico che è formato dallo staccarsi di un gambo di foglia o di fiore dalla fitta rete che sembra comporre il vaso stesso».²⁵¹ Inoltre, in accordo al principio secondo il quale non vi è bellezza disgiunta dal vero, la forma sembra concepita apposta per suggerire la matrice naturale originaria di ciascuna tipologia di vasellame divenuta convenzionale, così come dichiara lo stesso artista: «Voglio che si rivelino i mille segreti di tutte le forme che noi continuamente vediamo [...] che, per esempio, bevendo, a noi sembri di accostare le labbra a corolle strette di fiori o a bacche o a foglie».²⁵² La qual cosa richiama i principi espressi dal designer inglese Christopher Dresser,²⁵³ autore del trattato *Studies in design*, del 1875, che propone un approccio “botanico” alla progettazione, non soltanto nell'assunzione di motivi decorativi ispirati al mondo vegetale, ma anche nell'adesione a un principio di coerenza della forma dell'oggetto alla propria funzione, in quanto risultato dell'osservazione del modo in cui le piante si sviluppano in maniera armonica, accordando la propria morfologia alle situazioni ambientali.

All'alba del nuovo secolo si registrano alcune novità nel design di Chini che risentono

²⁵¹ BENELLI 1899, p. 75.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Christopher Dresser (Glasgow, 1834 - Mulhouse, 1904), che è considerato il primo *industrial designer* della storia, è autore peraltro di originali pezzi in ceramica dallo stile audace ed essenziale, basato su linee e colori puri, ispirati all'estetica e alle tecniche delle ceramiche giapponesi e persiane nella predilezione per le tinte forti, per gli smalti non omogenei e per i riflessi cangianti. Per una bibliografia essenziale su C. Dresser si veda: M. WITHEWAY, *C. D. 1834-1904*, Milano, Skira, 2001; V. PASCA - L. PIETRONI, *C. D. 1834-1904. Il primo industrial designer per una nuova interpretazione della storia del design*, Milano, Lupetti, 2001.

dell'influenza della Secessione viennese: scompare la figura umana e le scene mitologiche o allegoriche, i temi naturalistici sono resi in modo più essenziale e stilizzato e fanno il loro ingresso inediti motivi geometrici e astratti. Le forme del vasellame si semplificano e assumono volumi semplici e l'ornamento acquista autonomia rispetto alla tettonica del pezzo. Si sperimentano, inoltre, nuove tecniche e materiali che suggeriscono modificazioni anche nella tavolozza e nel modo di intendere la decorazione, come nel caso delle colature di smalto e del grès, talvolta con valorizzazioni dell'elemento materico e con aperture a esiti imprevedibili determinati dal fuoco in cottura.

Grazie a questo avanzamento tecnico ed estetico la produzione dell'Arte della Ceramica assume una posizione di assoluta preminenza nel panorama della ceramica nazionale soprattutto in occasione dell'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, che si tiene a Torino da maggio a novembre del 1902. Questa manifestazione, organizzata da Enrico Thovez, Giorgio Ceragioli, Enrico Reyceud, Davide Calandra e Leonardo Bistolfi, nasce con intenti dichiaratamente innovativi delle arti decorative e industriali e rappresenta pertanto, per la ceramica e per tutti i settori dell'arredamento, il momento della consacrazione dello stile Liberty. Infatti, in conformità alle disposizioni del regolamento, che impone l'allineamento al gusto moderno internazionale,²⁵⁴ gran parte del settore ceramico italiano presenta produzioni intonate all'Art Nouveau, nelle quali ricorrono gli schemi elaborati già da alcuni anni da Chini, specie nell'adozione di un repertorio floreale e centrato sulla figura femminile d'ispirazione preraffaellita. Cosicché, mentre l'Arte della Ceramica esibisce una produzione già aggiornata ai più moderni codici espressivi austriaci, la cultura artistica nazionale tocca il proprio apice nella declinazione delle formule moderniste. Tra le poche altre fabbriche italiane che mostrano una linea veramente innovativa vi è la S.C.A.F. di Vittorio Giunti, alla quale collabora nello stesso anno Adolfo De Carolis e i cui esemplari presentano in alcuni casi – come molti pezzi ideati da Galileo Chini per questa mostra – coperture a lustri metallici e decorazioni basate su colature di smalto. Nelle altre manifatture ceramiche italiane l'accettazione del nuovo gusto non avviene con piena consapevolezza, ma piuttosto come strategia per rispondere alle richieste dell'alta borghesia più colta ed esterofila e al *diktat* del comitato dell'esposizione.

Dal 1906, quando Galileo Chini passa a dirigere artisticamente la Fornaci di San Lorenzo, il suo stile si evolve ulteriormente e, abbandonate le inflessioni tipicamente floreali dell'Arte della

²⁵⁴ L'art. 2 del Regolamento Generale dell'Esposizione, pubblicato sul primo numero (gennaio 1902) di «Arte decorativa moderna. Rivista d'architettura e decorazione della casa e della vita», organo ufficiale dell'Esposizione curato dai promotori della manifestazione torinese, riporta: «L'Esposizione comprenderà le manifestazioni artistiche ed i prodotti che riguardino sia l'estetica della via, come quelli della casa e della stanza. Vi saranno ammessi soltanto i prodotti originali che dimostrino una decisa tendenza al rinnovamento estetico della forma. Non potranno ammettersi le semplici imitazioni di stili del passato, né la produzione industriale non ispirata ai sensi artistici».

Ceramica, anticipa già i moduli rigorosi del Déco (fig. I.26). Anche in questa fase la produzione dell'artista incarna l'aspetto più moderno della ceramica italiana, come testimoniano i riconoscimenti (Gran Premio e Medaglia d'Oro) in occasione dell'Esposizione Internazionale di Torino del 1911 e i commenti della stampa, che sottolineano gli innovativi aspetti tecnici e formali delle ceramiche chiniane.²⁵⁵ Le decorazioni figurative, che nella prima maniera erano connotate da toni delicati e da un'impronta più realistica e narrativa, assumono ora un carattere stilizzato e i valori cromatici, spesso antinaturalistici, si fanno più intensi e sono centrati sui toni del blu, verde, ocra e rosso. Un tipico esempio della stilizzazione di elementi tratti dalla natura e dell'attenzione alle soluzioni inventate da altri artisti è rappresentato dal celebre motivo della rosa di Charles Rennie Mackintosh che ricorre in alcuni esemplari della fabbrica mugellana. In molti altri casi è invece tangibile l'influenza di Klimt nell'uso di apparati decorativi costituiti da squame, corpuscoli, puntature e filamenti spiraliformi usati a solo o come fondale per inserti d'ispirazione naturalistica e spesso ricoperti dal lustro, che accende la superficie di luminosi riflessi metallici, come nei grandi vasi dalla sagoma oblunga decorati con pavoni ritmicamente ripetuti su fondo dorato a occhi di coda di pavone (fig. I.27). Accanto alla presenza di elementi di influenza secessionista e proto-déco, nella produzione vascolare delle Fornaci San Lorenzo ricorrono stilemi di matrice estremorientale – anche come retaggio dell'esperienza di Chini in Siam – o archeologica. Esempi di quest'ultimo caso sono costituiti dalla tipologia decorativa applicata su vasi e *cache-pot* in grès salato dipinti con greche in blu cobalto su fondo naturale grigio, costituite talvolta da tralci stilizzati di vite, o da sequenze di stambecchi al passo o antilopi che saltano alternati a motivi fitomorfi (fig. I.28), a proposito della quale Marini osserva che: «lo schema iconografico si adatta totalmente alle soluzioni proprie dell'antica produzione vascolare ellenica conosciuta come “stile del capro selvatico” (*wild goat style*), una delle più originali realizzazioni della Grecia orientale fra la fine del VII e l'inizio del VI secolo a.C., dove Samos e Rodi sono i centri propulsori».²⁵⁶

Pertanto in molti dei vasi in grès di questa stagione – come in quello monumentale di ispirazione araldica del Museo della Manifattura Chini di Borgo San Lorenzo, con i due falchi (fig. I.29) simmetricamente contrapposti entro uno scudo rotondo sul fondo fittamente decorato con motivi

²⁵⁵ «Poiché la tradizione nostra è tanto imponente, si direbbe che da noi non si sa concepire un gran che al di fuori di essa. Solo la mostra delle Fornaci San Lorenzo che hanno per direttore artistico Galileo Chini e per direttore tecnico Chino Chini, fa eccezione, essendo costituita quasi esclusivamente di forme e disegni originali. Questa mostra ha un'impronta caratteristica che rivela l'unità di indirizzo, il sentimento personale signoreggiante tutta la produzione, tanto nelle forme plastiche quanto nella stilizzazione delle forme e nella colorazione dominata dall'azzurro intonantesi col grigio del gres. La maggior parte degli oggetti è di gres foggato in enormi vasi, in boccali, in coppe, in ninnoli pratici di ogni specie. Ma non è questo il solo materiale usato. Anche la maiolica e la terra cotta smaltate ed a riflessi metallici si offrono come elementi eleganti di decorazione pittorica ed architettonica.» (LAVINI 1911, pp. 87-88).

²⁵⁶ Ivi, p. 16.

geometrici, o nel modello decorato con il soggetto di un cervo assalito dai cani, posto ancora entro un disco, – è possibile riscontrare strette analogie iconografiche e stilistiche con alcune ceramiche di William De Morgan. Lo stesso vale per alcuni vasi con velieri o pesci e per i piatti da parata in maiolica dipinta con pochi toni di blu-azzurro raffiguranti i soggetti della fenice (fig. I.30), dell'aquila, del pavone o della carpa. Vi sono, infatti, in comune con il design dell'inglese, l'ispirazione alla natura, la rielaborazione dei soggetti zoologici e vegetali con una grafia decorativa bidimensionale e con pochi toni di colore, secondo una rigida architettura d'insieme, che però non tradisce la verità e allude anzi a una presenza e a un moto nello spazio. Cosicché, diversamente dalle creazioni delle prime stagioni dell'Arte della Ceramica, nelle quali le figurazioni si distendevano nelle campiture piane e larghe dello sfondo con andamenti liberi, musicali e apparentemente spontanei, tipicamente Art Nouveau, ora gli animali, reali e fantastici, e gli elementi floreali e arborei si dispongono entro lo spazio astratto della rappresentazione seguendo criteri di ritmo, alternanza o simmetria che valorizzano il peso compositivo d'ogni dettaglio in un equilibrato quadro d'insieme. A tal proposito Mario Labò scrive di Chini che:

«La semplicità eloquentissima del suo segno sa comprendere qualunque forma entro un gioco di linee quasi astratto, quasi geometrico: si risolvono in riccioli di voluta le pinne dei pesci come i germogli delle roveri come i valli degli stambecchi fuggenti; e pure la cifra non è monotona; perché essendo volta sempre a un ideale puramente decorativo, è costretta a variarsi continuamente per assecondare ritmi sempre diversi: sempre diversi con un'abbondanza ricca, facile, vibrante di novità e di misurato ardimento, smaniosa di espandersi sulle nude e lisce pareti come una bella fioritura naturale, mirabile per il rigoglio e per la serena e robusta libertà della vita». ²⁵⁷

Riguardo alle analogie delle ceramiche chiniane di questa fase con quelle di De Morgan, essendo noto che questi esercita il mestiere di ceramista in Firenze dal 1893 al 1907 circa, è verosimile – anche se non documentato – che Chini abbia potuto venire a direttamente a contatto col collega inglese ed è in ogni caso assai probabile che ne conosca la produzione, se non altro in virtù della partecipazione dello *studio potter* all'Esposizione d'Arte Decorativa di Torino del 1902, nella quale è presente uno *stand* dell'Arts and Crafts Exhibition Society, curato dal presidente Walter Crane, che propone un lotto di vasi a lustro rubino disegnati dallo stesso Crane e prodotti dalla Maw and Co. negli anni Ottanta e una selezione di opere di William De Morgan, costituita da una dozzina di vasi e diversi pannelli di mattonelle.

Infine, nella cospicua produzione chiniana di progetti per ceramica architettuale, similmente a quanto avviene nelle decorazioni murali eseguite dall'artista nel periodo interbellico, accanto alle composizioni d'influsso klimtiano, gli schemi decorativi più ricorrenti sono di matrice classicista, come nel caso della serie di composizioni con putti che esibiscono festoni floreali, fasci di spighe

²⁵⁷ LABÒ 1910, p. 113.

intrecciate e penne di pavone, in un gioioso trionfo di nastri e cartigli svolazzanti. Ne sono un mirabile esempio i rivestimenti in grès e maioliche a lustro relizzati dalla fabbrica di Borgo San Lorenzo per le Terme Tamerici di Montecatini (fig. I.31).

1.4.4 Esperienze parallele nel mondo ceramico del primo Novecento

La proposta inglese di un modello di sviluppo in grado di esaltare l'autonomia creativa dell'artista, ripudiando il saccheggio indiscriminato e superficiale del patrimonio iconografico e stilistico del passato e invece recuperando i meccanismi produttivi e le radici spirituali dell'artigianato antico, in alternativa alla logica dell'industrialismo, è accolta in Italia, in campo ceramico, già prima dell'esperienza alto-artigianale fiorentina dell'Arte della Ceramica, dal pittore torinese Francesco Randone.²⁵⁸ Questi nel 1890 fonda a Roma, in un tratto delle Mura Aureliane, la Scuola Gratuita d'Arte Educatrice, che propone programmi didattici e umanitari di ispirazione steineriana, caratterizzati da una spiccata sensibilità verso l'arte e la natura. Circondato dalla numerosa famiglia (la moglie Marie Louise Fontaine e sette figli) e da un circolo di "iniziati" e colti amici, tra cui figurano Giacomo Balla, Duilio Cambellotti, Alessandro Marcucci, Ferruccio Ferrazzi, Uberto Bottazzi, l'artista coniuga l'insegnamento e l'attività culturale, tenendo conferenze e pubblicando la rivista «Cronache d'Arte educatrice». Coltiva, inoltre, con la propria famiglia l'arte del fuoco, per la quale impiega antichi processi – per la costruzione della grande fornace si serve, ad esempio, delle istruzioni tratte dal testo del Piccolpasso – e valorizza remote tipologie ceramiche, tra cui primeggia il buccherò etrusco. «Frutto di segreta pazienza e d'ansie gelose»,²⁵⁹ gli originali artefatti del "Maestro delle Mura" recuperano devotamente le prassi e il misticismo degli antichi artefici, applicandoli a invenzioni moderne, che riscuotono l'interesse del pubblico e l'attenzione della critica, che tributa alle ceramiche randoniane prestigiosi riconoscimenti nelle esposizioni nazionali ed internazionali del primo Novecento.

Il pregio artistico attribuito all'opera da Randone e da Chini in virtù della natura artigianale del lavoro e dell'unicità dei pezzi, realizzati e decorati manualmente, secondo un *trend* ispirato dal movimento Arts & Crafts, è condiviso negli stessi anni anche dall'Aemilia Ars, Società protettrice di arti e industrie decorative nella regione emiliana, fondata nel 1898 a Bologna con «l'isopo di migliorare, nel rispetto dell'arte e della praticità, i prodotti della Industria artistica e delle arti decorative attinenti all'arredamento e al decoro della casa, nonché quello di aumentare anche commercialmente la produzione artistica industriale e il lavoro nelle regioni Emiliane e Romagnole

²⁵⁸ Per una bibliografia essenziale su Francesco Randone (Torino, 1864 - Roma, 1935) si veda: C. CAROCCI - I. DE GUTTRY - M.P. MAINO (a cura di), *Artisti e fornaci, la felice stagione della ceramica a Roma e nel Lazio (1880-1930)*, catalogo, Roma, De Luca Editore, 2003; F. R. 1864-1935. *Artista-educatore*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2003.

²⁵⁹ SAPORI 1921, p. 310.

a profitto degli artisti e degli artefici».²⁶⁰ Ideatore dell'impresa è Alfonso Rubbiani,²⁶¹ architetto, restauratore e studioso scrupoloso dell'arte del Medioevo, al quale Pica assegna il primato – in verità per evidenza cronologica spettante a Galileo Chini – di un nuovo indirizzo artistico delle arti in Italia.²⁶² Attorno a Rubbiani si costituisce, come nei precedenti esempi romano e fiorentino, una vera e propria gilda pseudo-medievale di artisti. Si tratta in questo caso di artigiani impegnati nel restauro architettonico e nel ripristino degli assetti decorativi e degli arredi di diversi complessi monumentali bolognesi. Attraverso la valorizzazione dei processi tecnici ed esecutivi delle epoche passate, la società corporativa Aemilia Ars realizza stoviglie e rivestimenti ceramici, oltre che una vasta gamma di articoli che include gioielli, decorazioni, arredi, suppellettili, capi di biancheria e soprattutto merletti, che attingono all'estetica neogotica e neorinascimentale, con originali aperture verso il moderno stile Liberty nell'adozione di ornati vegetali e zoomorfi, nella convinzione che «per far opera moderna bisognasse, pur tenendosi ligi a certi principi tradizionali, presentare aspetti nuovi, chiedendoli il più delle volte a fiori, a piante, a sembianze della natura».²⁶³

Significativa per le medesime ragioni di affinità culturale e ideologica alla ricerca condotta da Chini è anche l'opera in ceramica del pittore Adolfo De Carolis.²⁶⁴ Protagonista dell'arte italiana idealista e simbolista, anch'egli, come Chini, aderisce al principio morrissiano del socialismo della bellezza, è membro del sodalizio artistico In Arte Libertas ed è attivo in una molteplicità di ambiti creativi, dall'arte murale alla pittura di cavalletto, dalla scenografia al design, dall'illustrazione alla ceramica. Nel 1895 è incaricato dall'archeologo/architetto Giacomo Boni – che come Costa ricopre un ruolo fondamentale nella mediazione culturale tra Italia e Inghilterra – del progetto della decorazione in maiolica (eseguita dalla Ginori) della loggia di villa Blanc a Roma. Capace di coniugare nella pittura in ceramica – come rileva Valerio Terraroli²⁶⁵ – soggetti tradizionalmente

²⁶⁰ Atto Costitutivo di Società Anonima Cooperativa "Aemilia Ars" n. 8384 di Repertorio Notarile, n. 12563 di Repertorio Registro, Bologna, 1900

²⁶¹ Per una bibliografia essenziale su Alfonso Rubbiani (Bologna, 1848-1913) e l'Aemilia Ars si veda: L. BERTELLI - O. MAZZEI (a cura di), *A. R. e la cultura del restauro nel suo tempo, 1880-1915*, Milano, Franco Angeli, 1986 e C. BERNARDINI - D. DAVANZO POLI - O. GHETTI BALDI (a cura di), *Aemilia Ars. Arts and crafts a Bologna 1898-1903*, Bologna, Grafis, 2001.

²⁶² «Il primo che abbia tentato in Italia il nuovo, con molta prudenza ma con convinta coscienza estetica, credo che sia stato un architetto bolognese, Alfonso Rubbiani, nobile e delicato spirito d'artista di vasta cultura e fervida fantasia inventiva, il quale ha consacrata tutta la sua esistenza all'arte, per cui egli nutre un amore che ha qualcosa di mistico» (PICA 1903, p. 331).

²⁶³ Ivi, p. 332.

²⁶⁴ Per una bibliografia essenziale su Adolfo De Carolis (Montefiore dell'Aso, 1874 - Roma, 1928) con riferimento all'esperienza ceramica si veda: L. DANIA - A. VALENTINI, *A. D.*, Milano, Arti Grafiche Ricordi, 1975; G. ANGELUCCI, *A. D.*, Ancona, Edizioni Gall. del Falconiere, 1978; C. CRESTI, *Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty*, Firenze, Alinea, 1978.

²⁶⁵ V. Terraroli, *L'arte italiana del Novecento, tra modernità e tradizione, attraverso cento ceramiche d'artista*, in TERRAROLI-CRETELLA 2014, p. 9.

rinascimentali, con moduli femminili preraffaelliti, stilemi giapponesi e sinuose cadenze liberty, De Carolis insegna dal 1901 alla cattedra di Ornato dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove si trasferisce in una casa in riva al Mugnone – dove ha la propria residenza in questi anni anche William De Morgan – e qui stringe un profondo sodalizio personale e artistico con Gabriele d'Annunzio e collabora con le manifatture fiorentine Ginori, Cantagalli e S.C.A.F. In seguito, dal 1923, fornisce i disegni per ceramiche di decorazione e d'uso anche per la manifattura Matricardi di Ascoli Piceno.

Il percorso di Chini, dalla pittura alle arti applicate e dall'ideologia morrissiana al Modern Style, trova, inoltre, in Europa più di una contemporanea corrispondenza, come nel caso del pittore belga Alfred William Finch, che conduce un'esperienza parallela a quella dell'artista toscano. Tra i fondatori, nel 1883 a Bruxelles, del gruppo d'avanguardia Les XX, costituito, appunto, da venti artisti e designer, Finch si interessa al movimento Arts & Crafts e comincia a sperimentare la materia fittile aprendo un proprio laboratorio e partecipando all'Esposizione Universale di Bruxelles nel 1897. Qui il suo lavoro viene notato dall'artista Louis Sparre, fondatore della manifattura di arredi e ceramiche Iris di Porvoo, in Finlandia, che gli offre la carica di direttore artistico del settore ceramico della ditta. Trasferitosi in Finlandia, Finch favorisce col proprio lavoro la fioritura di una produzione basata sul design di qualità, imprimendo così alle arti industriali finlandesi un nuovo orientamento estetico che le affranca dalla dipendenza culturale e stilistica nei confronti della Svezia. Dopo la chiusura della fabbrica di Porvoo nel 1902, Finch diviene responsabile della sezione ceramica nella Scuola di Arti e Mestieri di Helsinki, esercitando un'influsso determinante sulla nuova generazione dei creativi finlandesi. Come Chini anche Finch metabolizza i principi Arts & Crafts riformulandoli stilisticamente in un linguaggio d'impronta modernista e anch'egli, come il nostro, conferisce all'Art Nouveau internazionale un carattere personale di originalità e innovazione che sarà di forte ispirazione per la produzione figulina immediatamente successiva. Nelle sue ceramiche predilige forme e decori estremamente semplici, realizzati a ingobbio o graffito e valorizzati da cristalline e lustri luminescenti. La sua produzione è esposta sia a Parigi nel 1900, che a Torino nel 1902, appuntamenti che vedono anche la partecipazione dei prodotti dell'Arte della Ceramica.

I.5 L'Opificio Bertozzi & Casoni: estetica, concetto e sapienza fabbrile

Giampaolo Bertozzi e Stefano Casoni costituiscono un sodalizio artistico che si inserisce nel solco della nobile tradizione delle società cooperative artigiane d'impronta Arts & Crafts e che recupera il modello umanistico della bottega d'arte italiana secondo il quale il pensiero pervade il

prodotto del fare.²⁶⁶ La figura d'artista che essi incarnano, infatti, non è quella del genio romantico che rifiuta le regole e rinnega la tradizione, ma quella dell'artiere, che realizza con appassionata manualità e antichi saperi oggetti d'arte e di design destinati a inserirsi con un proprio marchio di fabbrica in un circuito di produzione e vendita. Le loro ceramiche, uniche o riproducibili in serie limitata, a sola funzione estetica oppure destinate all'uso e all'arredo, sono realizzate, infatti, con materiali e processi artigianali – seppure spinti a un livello avanguardistico di specializzazione tecnica – e sono pensate dagli autori come generi merceologici, dotati di forte identità e capacità di comunicazione. Inoltre, ogni “prodotto” non è riconducibile all'uno o all'altro artista, ma riporta invece la denominazione della ditta e un numero d'inventario, come in un vero e proprio catalogo commerciale, e si qualifica come *gadget pubblicitario*, nell'ottica di affidare all'opera stessa non solo un portato di valori estetici e concettuali, ma pure una valenza promozionale del marchio. Infine, lo spazio di lavoro nel quale operano Bertozzi & Casoni non è il classico atelier d'artista, ma piuttosto uno stabilimento, al quale i ceramisti assegnano programmaticamente la denominazione di Opificio – «“luogo di riconciliazione” ove si sperimenta la conoscenza, si verificano le forme e si prende coscienza dei limiti»²⁶⁷ – e dove il grande pubblico è accolto per la prima volta nel 1991 da uno striscione con la scritta “saldi” che annuncia la vendita delle opere a costo di produzione, così da smascherare le regole del mercato dell'arte.

Negli anni Ottanta, quando la loro unione assume la connotazione di una società a nome collettivo, Bertozzi & Casoni non sono l'unico caso di applicazione delle strategie dell'organizzazione e della distribuzione aziendale al mondo dell'arte,²⁶⁸ ma rappresentano invece una singolarità e un primato artistico da molteplici altri punti di vista. In primo luogo in quanto ceramisti inseriti nella complessa scena dell'arte e del design contemporaneo, inoltre, per la capacità e l'ardimento di individuare e di coltivare, nel panorama incredibilmente ampio e variegato delle tecniche e dei linguaggi ceramici, un codice formale ed espressivo di assoluta originalità e contestualmente per gli ineguagliati livelli di perfezione esecutiva e di avanzamento tecnologico in esso conseguiti. In tal senso la loro produzione rappresenta un fenomeno esclusivo nel panorama dell'arte e, grazie al connubio di sapienza fabbrile, ricchezza ideativa e pregnanza estetica, regge

²⁶⁶ Eduardo Alamaro scrive: «alla base dell'elaborazione dell'Opificio [di Bertozzi e Casoni] è possibile riscontrare quella nobile tradizione delle officine artindustriali (antindustriali?), delle Arts and Crafts inglesi, degli atelier, delle Scuole-Officine, delle Scuole-Laboratorio, il cui lavoro è pur tuttavia riconducibile alla polarità Belle Arti - Arti Industriali, alla fuorviante contrapposizione mano / macchina, tipica della impostazione meccanica industriale del dibattito teorico degli ultimi due secoli» (E. ALAMARO, *L'oro di Imola*, in PARMESANI-ALAMARO-DAOLIO 1998, p.n.n.).

²⁶⁷ E. ALAMARO, *Girate e rag-girate d'arte*, in VANDELLI 1993, p.n.n.

²⁶⁸ Esempi di società artistiche contemporanee sono Oklahoma srl, Premiata Ditta sas, Tecnotest srl, Int. Fish-handel Service & Zn, Ingold Air Lines.

brillantemente il confronto – come scrive Franco Bertoni,²⁶⁹ al quale si deve il lavoro critico più approfondito e continuativo sull’opera degli artisti – sia con le più sofisticate esperienze contemporanee che con l’antico, facendo rivivere quel saper fare di antica memoria che era appannaggio della tradizionale bottega d’arte.

Più precisamente l’idea sposata da Bertozzi & Casoni – come spiega Stefano Casoni nel documentario di Mauro Bartoli *Polvere. L’Arte di Bertozzi e Casoni. Viaggio tra Venezia e New York* – è quella di «uscire da una concettualità principalmente astratta, che aveva praticamente fatto sparire l’opera, denigrato le tecniche e i mestieri»,²⁷⁰ per recuperare all’arte il solido valore della *technè* e per conferire dignità artistica alla ceramica piuttosto che con trovate clamorose ed effimere con un processo serio di ricerca sul mezzo. Si afferma in questo modo il principio secondo cui l’artefatto che discende da un processo non solo mentale, ma ben radicato nelle solide fondamenta della tecnica, rivendica al dato reale o *ready made* di ascendenza duchampiana una non minore pregnanza intellettuale e di significato e l’arte torna ad essere – come scrive Mario Vargas Llosa²⁷¹ – “genuina”, cioè risultato di artigianato, abilità, inventiva, originalità, audacia, idee, intuizioni e bellezza. In tal senso la proposta dei ceramisti, mentre punta sull’innovazione dei linguaggi e dei mezzi espressivi, riallaccia i ponti con il passato della gloriosa tradizione artistica,²⁷² mettendo in campo un’opera in cui presenza materiale e forza intellettuale e spirituale coincidono.

I.5.1 Il percorso artistico e la svolta estetica e tecnico-esecutiva degli anni Duemila

Le ragioni che legano Giampaolo Bertozzi (Borgo Tossignano, Bologna, 1957) e Stefano Dal Monte Casoni (Lugo, Ravenna, 1961) (fig. I.32) all’arte del fuoco sono apparentemente scontate: entrambi appartengono a un territorio di forte identità ceramica, che comprende il polo industriale di Imola, uno dei maggiori distretti della ceramica in Italia, e quello artistico di tradizione di Faenza, una realtà feconda e dinamica negli anni della loro formazione, grazie ad alcuni importanti punti di riferimento artistici, a un museo della ceramica di livello internazionale, a iniziative di ampio respiro, come il *Premio Faenza*, e a un ottima scuola d’arte, da loro frequentata. Bertozzi e Casoni si formano, infatti, artisticamente presso l’Istituto Statale d’Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini di Faenza, dove hanno come maestri, tra gli altri, Angelo Biancini, Gianna Boschi, Carlo Zauli, Alfonso Leoni e Aldo Rontini. A scuola si stabilisce tra loro una solida amicizia, anche fondata su affinità di senso

²⁶⁹ BERTONI 2016, p. 26.

²⁷⁰ BARTOLI 2010.

²⁷¹ VARGAS LLOSA 2016.

²⁷² «C’è stato bisogno, in una rivolta contro l’accademia ottocentesca o moderna, di trasgressione e di nuovi pensieri sull’arte. Ci basta sapere che questo sia successo e siamo riconoscenti a questi sforzi. C’è stato bisogno della grigia ripetitività di Morandi come degli *Achrome* di Manzoni o dell’orinatoio di Duchamp. Ma ora l’arte sta risalendo la china o, meglio, si appresta a una nuova stagione, come è naturale, in una alchimia di passato, presente e tempo» (Stefano Casoni e Gianpaolo Bertozzi, in BERTONI 2010, p.n.n.).

estetico e di concetto artistico. Dopo il magistero entrambi intraprendono gli studi – senza concluderli – all’Accademia di Belle Arti di Bologna e nel 1979 avviano insieme un laboratorio ceramico a Borgo Tossignano (Bologna), dove realizzano, in reciproca autonomia creativa, artefatti in maiolica. Il nome della bottega, L’arte del Gianato, richiama per assonanza la parola *artigianato*, in riferimento, appunto, alla proposta di prodotti di fattura manuale realizzati con tecniche tradizionali, ma affrancati da conformismi, serialità e stereotipi culturali legati alla ceramica di bottega e alle arti applicate. Tale orientamento si pone in controtendenza rispetto alla cultura dominante faentina che, negli anni Settanta, anche sulla scia dell’esempio di Zauli, privilegia la ricerca del dialogo tra ceramica e industria e sperimenta nella produzione artistica un approccio di tipo “orientale”, basato sull’aspirazione a una perfezione minimale di forma e superficie, sulla preferenza per un linguaggio astratto, animato da vaghe assonanze morfologiche con la natura, sull’uso di argille cuocenti ad alte temperature e sulla elaborazione di smalti esclusivi. Bertozzi e Casoni si dedicano invece alla creazione di opere uniche di piccole dimensioni in maiolica, che si collocano sulla linea di confina tra arte e artigianato: stoviglie decorate dalle sagome imperfette, come ciotole, piatti o *pentole*, e piccole sculture – *personaggi* e *ballerine* (fig. I.33) – dalle figurazioni surreali, sulle quali si distendono, in maniera parzialmente autonoma rispetto al corpo dell’oggetto, decorazioni più che dipinte “disegnate” a monocromo o con pochissimi colori (rosso, verde, blu), distribuiti in tenui puntature, tratteggi e sfumature, così da lasciar prevalere la lattea sostanza dello smalto.

Negli anni il lavoro dei giovani ceramisti si evolve, attraverso fasi operative e di riflessione, in un continuo confronto e dialogo reciproco, così da amplificare le rispettive risorse inventive e fabbrili. A queste prime prove degli ultimi anni Settanta, già pervase da quell’intelligenza, ironia e leggerezza che caratterizzeranno tutto il successivo lavoro degli artisti, seguono, all’alba degli Ottanta, opere più articolate nel rapporto significativo tra forma plastica, racconto pittorico e titolazione. Si affaccia con maggiore imponenza il dato naturale, soprattutto con figurazioni di animali ed elementi vegetali riprodotti con accurato naturalismo, ma permane la volontà di spiazzamento, già presente dal primo momento come slittamento logico tra decoro e forma, e ora manifesta anche nella negazione delle regole della rappresentazione scultoria, con sagome di figure ritagliate nella lastra d’argilla e accampate nello spazio in vece o in compresenza di volumi a tutto tondo, come in piccole scenografie di libri *pop up* o teatrini infantili. Particolarmente emblematica del contraddittorio tridimensionale-bidimensionale è l’opera *Ritaglio di paesaggio* (1980) (fig. I.34), una lastra sagomata sul profilo di una collina, dipinta con una delicata veduta a declivi terminanti in una rocca, che ha la vaghezza di un paesaggio di Tullio Pericoli, dalla cui superficie, forata in un punto, fuoriesce un enigmatico filo di spago rosso.

Nel 1980, gli artisti acquistano un capannone – da loro denominato Opificio – nella zona industriale di Imola e qui trasferiscono, dal 1981, la propria attività. La disponibilità di uno spazio

lavorativo ampio li porta a surclassare, per un certo periodo, la scultura ceramica di piccola dimensione per privilegiare la sperimentazione sul tema della figura umana in scala reale. Bertozzi e Casoni realizzano su loro stessi calchi anatomici dai quali ricavano sculture figurative iperrealistiche. I risultati però sono da loro giudicati inadeguati a rappresentare l'idea artistica che guida l'operatività: un certo numero di sculture – quelle realizzate da Gianpaolo Bertozzi – non arrivano neanche alla fase di cottura, le altre – di Stefano Dal Monte – sono distrutte una volta terminate (restano di questi lavori solo alcune immagini fotografiche).

Sempre nel 1980 i due ceramisti si consociano dando vita alla Bertozzi & Casoni snc, società a nome collettivo regolarmente registrata, che formalizza la loro unione professionale in un *brand*. Benché gli artisti conservino nel lavoro una quasi totale autonomia, non si tratta della somma di due attività indipendenti, ma di un sodalizio formale ed effettivo, improntato allo scambio e al sostegno reciproco, tra due individualità artistiche che condividono stesso spazio e strumenti di lavoro, stesso *medium*, stesse metodologie operative ed espressioni esteticamente e ideologicamente tra loro coerenti.

Ancora nel 1980 sono tra i giovani membri fondatori del gruppo Nuova Ceramica, che – come scrive Francesco Solmi,²⁷³ che ne cura le mostre con Marilena Pasquali – promuove la ripresa d'antiche e inedite felicità cromatiche e compositive e il recupero di nobiltà e superbie dell'*ars ceramica* in controtendenza alla grigia austerità dominante. Comincia nel 1980 anche l'attività espositiva con la prima partecipazione al 38° *Premio Faenza* e le mostre *Il lavoro felice*, curata da Solmi al Palazzo delle Esposizioni di Faenza, e *Quattro esperienze, un materiale*, a cura di Gian Carlo Bojani alla galleria L'Incontro di Modena. Da questo momento e per tutto il decennio gli artisti prendono parte a numerose rassegne italiane d'arte contemporanea, design e arte ceramica, per approdare in Giappone e negli USA nel 1986 e a seguire in Germania e in Francia. Appartengono a questo periodo le serie delle *acquasantiere*, dei *nidi*, dei *pesci* e le piccole scenografie arboree dei *giardini* insieme ad altre opere che conservano la cifra onirica e visionaria degli anni precedenti, con accenti di virtuosismo realistico nella resa pittorica e nel modellato.

Tra il 1983 e il 1984 tengono il corso di formazione professionale *Ceramista Inventore* e nell'autunno del 1984 sono invitati a collaborare con il Centro Internazionale di Studi e Sperimentazione sulla Ceramica della Cooperativa Ceramica di Imola.²⁷⁴ Questo organismo, nato

²⁷³ SOLMI 1986, p. 18.

²⁷⁴ La Cooperativa Ceramica di Imola nasce nel 1874 come centro di produzione ceramica per volere di Giuseppe Bucci che – tenendo fede al principio mazziniano “capitale e lavoro nelle stesse mani” – cede ai suoi operai in via sperimentale la gestione della propria fabbrica di maioliche nell'intendimento di giovare così all'avanzamento dell'industria e «come valida forma per lo sviluppo economico, politico e culturale dei lavoratori: in una parola come spinta al progresso democratico» (REGGI 1979, p. 5). Nel 1883 viene costituita la sezione artistica della fabbrica, di cui è primo direttore Gaetano Lodi, il quale, dopo una gloriosa

nello stesso anno da un progetto dell'architetto Francesco Coppola,²⁷⁵ persegue l'intento di realizzare una integrazione tra creatività artistica e progettuale e perizia tecnica e manuale, mettendo in relazione una rosa di architetti, designer e artisti di livello internazionale con i ceramisti della sezione artistica della cooperativa, così da sviluppare proposte sperimentali di elevata qualità estetica finalizzate allo sviluppo culturale e d'immagine della Cooperativa Ceramica e totalmente autonome rispetto alla produzione industriale prevalente dell'azienda. In tale contesto Bertozzi e Casoni ricoprono il ruolo di proto-designer, ossia forniscono consulenza tecnica e progettuale per lo sviluppo e la messa a punto di nuovi prodotti e, lavorando in duo, creano monotipi o piccole serie artigianali di manufatti eseguiti personalmente e col supporto del reparto artistico. Questa produzione d'eccellenza fornisce un importante contributo creativo al comparto ceramico imolese e viene presentata con successo nelle fiere come fiore all'occhiello della Cooperativa. Meno significativo è il riscontro commerciale, non essendo tali prodotti supportati nelle vendite da alcuna strategia di marketing da parte del consorzio, diversamente da quanto è fatto per il settore della ceramica di serie industriale.

L'esperienza alla Cooperativa Ceramica di Imola, che si protrae sino al 1989, si rivela molto proficua per la crescita professionale degli artisti, anche in virtù delle occasioni loro offerte dal mondo dell'arte e del design col quale vengono in contatto. Eccezionalmente rispetto a quanto avviene per altre collaborazioni esterne della Cooperativa a Bertozzi & Casoni è, infatti, consentito di proseguire in parallelo la propria autonoma attività artistica, cosicché i ceramisti hanno l'opportunità di eseguire opere per Tonino Guerra, Joe Tilson, Ugo La Pietra (tavolo *Naturale/Virtuale*, 1993) e in collaborazione con Francesco Coppola (tavolo *Tam-Tam*, 1986). Tra le altre cose, nel 1985 realizzano alcuni *papillon* ceramici coi quali partecipano a diverse edizioni della rassegna *Cravatte al Museo* e dal 1986 prendono parte varie volte a uno degli appuntamenti più esclusivi del design classico e contemporaneo, la mostra *Abitare il Tempo* della Fiera di Verona ideata da La Pietra.

Le suggestioni raccolte durante la cooperazione con altri creativi sono elaborate dagli artisti nella

esperienza di ornatista, che lo aveva portato anche alla corte d'Egitto, conferisce alla ceramica un'impronta nuova, reinventando le decorazioni all'insegna di un particolare gusto pittorico e plastico. I vasai della cooperativa sono da lui sollecitati a produrre ceramiche decorate anche con veri e propri dipinti, fondendo capacità artigiana e genio artistico, per attrarre maggiormente l'attenzione dei mercati nazionali ed esteri attraverso il doppio canale della ceramica d'arte e di quella domestica. Già dalla fine del XIX secolo la Cooperativa si espande al mercato internazionale con una progressiva crescita delle esportazioni e della capacità produttiva. Negli anni sviluppa un settore di produzione industriale dedicato prevalentemente alla ceramica da rivestimento, ma conserva al proprio interno un reparto dedicato alla creazione di ceramiche artistico-artigianali di tradizione.

²⁷⁵ Precedentemente Francesco Coppola organizza con un gruppo di artisti il Laboratorio sperimentale di ceramica d'arte, *Artecotta*.

produzione personale, che, come scrive Bertoni, tenta «una conciliazione tra la tradizione moderna delle arti decorative e le esperienze delle avanguardie».²⁷⁶ Ne sono testimonianza alcuni interessanti oggetti d'uso in terraglia o maiolica dipinta, come servizi da caffè, set da scrittoio, vasi, lampade – ad esempio *Gulp* (1985) (fig. I.35) –, portafrutta, candelabri, vassoi, portafiori – come la vaschetta per fiori *Go-Go* (1989) – dal design sontuoso e antifunzionalista, vere e proprie sculture policrome da inserire negli spazi dell'abitare, che rimandano per aristocratica raffinatezza e cura esecutiva alle ceramiche Ginori progettate negli anni Venti da Gio Ponti. Siamo invece nella seconda metà degli anni Ottanta, nell'epoca del design postmoderno del Gruppo Memphis, dei colori sgargianti, delle forme geometrizzanti e delle linee audaci, ispirate agli stili Pop Art, Futurismo e Decò, e le proposte dei ceramisti utilizzano un linguaggio intonato al clima ottimistico della stagione nello spirito provocatorio e nell'enfasi espressiva, ma ben diverso per sofisticata qualità materica, accuratezza del dettaglio e della resa esecutiva e sostanza concettuale.

In parallelo a questa produzione Bertozzi & Casoni realizzano eccentrici oggetti d'arredo non solo in ceramica (*Stufa esotica*, *Tavolo roccioso*, *Sedia*) e sculture ceramiche di varia dimensione, che rappresentano altrettanti momenti di un percorso raddomantico di sperimentazione di molteplici tecniche (uso di argille cuocenti a diverse temperature, dipintura con smalti e a maiolica) e linguaggi, ora più informali ora più naturalistici, in grado di produrre originali combinazioni di valori plastici e di superficie, oscillanti tra atmosfere d'impronta barocca, liberty e surrealista. Alcune di queste loro creazioni figurano sulle copertine della rivista *K International Ceramics Magazine*, con la quale gli artisti collaborano stabilmente nel biennio 1987-88, fornendo contributi grafici e immagini fotografiche delle proprie ceramiche destinate a catturare l'attenzione del colto pubblico di ceramofili cui si rivolge il periodico.

Sperimentano anche un linguaggio più concettuale e formalmente essenziale, pervaso d'ironia e *nonsense*, in una serie di opere, non solo ceramiche, realizzate negli anni 1988-1997, che sempre Bertoni definisce «riduzioni linguistiche»,²⁷⁷ per l'estetica minimale e il forte nesso logico tra titolo e rappresentazione, tra le quali rientrano *Pavimenti da viaggio* (1988), in collaborazione con l'artista Aldo Spoldi, le monete a grande scala in ceramica *Brunello* (1988-89), realizzate per la Banca di Oklahoma,²⁷⁸ e *Pozzanghera d'appartamento* (1990) in alluminio.

²⁷⁶ BERTONI-SILVESTRINI 2010, p.n.n.

²⁷⁷ Ivi, p.n.n.

²⁷⁸ La ludica e al tempo stesso reale Banca di Oklahoma, ideata e fondata dall'artista fondata da Aldo Spoldi nel 1988, è presentata per la prima volta a Torino nello stesso anno alla Galleria di Guido Carboni. Nel 1990 si trasforma in Oklahoma Srl ed espone allo Studio Casoli e alla galleria di Luciano Inga-Pin a Milano. Diviene, infine, BdO Ltd nel 1994. La Banca di Oklahoma ha battuto moneta (Brunelli) acquistando con essa opere di giovani artisti, ha fondato musei, prodotto automobili e biciclette da corsa (in collaborazione con la Ditta Bianchi), ha operato scalate finanziarie, ha fatto bancarotta, per poi ricomporsi in una finanziaria che ha prodotto personaggi virtuali con ex studenti dell'Accademia di Belle Arti di Brera.

Sempre tra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta, sponsorizzati dalla Cooperativa Ceramica di Imola, realizzano gli unici due interventi a carattere urbano della loro carriera artistica: nel 1989-90, creano una fontana monumentale e tre elementi turriformi in grès dipinto nel nuovo quartiere di Tokyo Tama New Town, dove sono evidenti i richiami alle forme scultorie fantasmagoriche del Parco Güell di Antoni Gaudì e del Giardino dei Tarocchi di Niki de Saint Phalle; del 1990-94 è invece il grande pannello in ipergres, *Ditelo con i fiori* (fig. I.36), collocato su una parete esterna dell'Ospedale Civile di Imola e costituito da una superficie increspata blu intenso, dalla quale si staccano, come da uno specchio d'acqua, margherite bianche di diverse misure, poste a varia distanza dal piano di fondo, così da produrre un effetto tridimensionale di suggestivo realismo che va oltre i precedenti racconti pittorici.

Nel 1991 tengono una prima personale presso il proprio Opificio dal titolo provocatorio *Saldi* alla quale seguono altre sette mostre monografiche fino al 1999 intervallate da numerose collettive in Italia e in Germania, Francia e Svizzera. In questi anni, la scelta di non delegare ad altri la concretizzazione delle proprie idee, bensì di porsi costantemente delle sfide non solo estetiche, ma anche di natura tecnica, di modo da spostare l'asticella della fattibilità sempre più in alto, conduce il duo artistico ad ampliare incredibilmente il patrimonio delle conoscenze e delle capacità in ambito ceramico. Questa specializzazione procede di pari passo con l'acquisizione, lo sviluppo e, non di rado, con l'invenzione di mezzi e strumenti adeguati a ottenere determinati risultati innovativi, di modo che l'Opificio si configura allo stesso tempo come manifattura di stampo rinascimentale, nella quale si confezionano artefatti di impegno e impronta stilistica diversi, e come centro avanzato di ricerca e sperimentazione. Ne sono testimonianza i traguardi in termini dimensionali di alcune ceramiche a grande scala, che, riprodotte in fotografia, si stenta a collocare in un contesto ambientale, perché dotate di quella grazia scanzonata che si è soliti ritrovare nel soprammobile più che nella statua, come *Palme*, del 1986, che raggiunge i tre metri d'altezza, *Ballerine Biancanera* e *Re*, del 1988-91, che superano i due metri, o come il gigantesco *Fiore* (120x150x50 cm) del 1988-89, che sembra materializzare una delle maestose e sensuali immagini floreali di Georgia O'Keeffe. Questa tendenza al gigantismo ceramico prosegue nei primi anni Novanta con *Giardiniere* (1993), poi con *Bosco Sacro* (1993) ed *Evergreen* (1994), che richiamano figure dell'immaginario fiabesco e religioso, riproposte in scala reale e inserite in monumentali scenari di inquietante astrazione. In entrambe le ultime opere ambientali il gioco della rappresentazione è basato sulla contaminazione dei codici linguistici: minimale e antirealistico per il paesaggio, raggelato in volumi solidi essenziali – cilindri blu e oro a simulare alberi e cubi bianchi a rappresentare il prato – e figurativo e decorativo d'ascendenza Déco, per i personaggi smaltati di bianco, con capi del vestiario fittamente dipinti a motivi floreali: un giardiniere che ricorda il Piccolo Principe nei disegni originali di Antoine de Saint-Exupéry e una Madonna con tagliaerba.

Il crescente talento esecutivo e le acquisite risorse tecniche procurano ancora ai ceramisti

committenze da parte di altri artisti e designer che affidano loro la realizzazione ceramica dei propri progetti. Tra gli altri vi sono Jan Knap, Salvo, Maurizio Cattelan, Alessandro Mendini, per il quale eseguono nel 1990 *Girata*, che è la versione ceramica della celebre *Poltrona Proust*, e Arman, per il quale realizzano varie opere, inclusa *Piccin gai* (1994), l'auto Topolino strabordante di grandi teiere bianche. Da alcune di queste collaborazioni nascono importanti opportunità professionali: ad esempio Jan Knap introduce Bertozzi & Casoni a Gian Enzo Sperone, che diventerà loro gallerista. Inoltre, la realizzazione di opere ceramiche per altri affermati artisti si rivela molto utile per fare esperienza diretta dell'ambiente dell'arte, per comprenderne le dinamiche, per relazionarsi con critici e galleristi, per distillare dall'apparente generale anarchia e sregolatezza del mondo artistico alcuni fondamentali principi – come quello da loro fortemente introiettato dell'importanza della formalizzazione di un linguaggio personale riconoscibile – e per consolidare la determinazione al perseguimento dei propri intenti, come visualizzato dal logo aziendale del bersaglio del tiro a segno.

La partecipazione a numerose mostre di design, spesso curate da Ugo La Pietra, tra le quali quelle a Milano alla ex chiesa di San Carpofo (dal 1988 al 1992) e alla Triennale (1992 e 1995), e il fervore culturale e artistico dell'ambiente ambrosiano indirizzano ulteriormente l'attenzione di Bertozzi & Casoni al tema del progetto dell'oggetto d'uso, che però in questa stagione, coerentemente con il clima culturale generale, è interpretato con atteggiamento disinvolto rispetto alle istanze della produttività seriale e della funzionalità. I loro artefatti tendono pertanto a connotarsi come opere d'arte che reinterpretano con fantasia e libertà l'idea dell'oggetto d'uso, come il *Picnic table* (fig. I.37) del 1990, dove le immaginifiche stoviglie ceramiche ornate di fiori a rilievo sono ambientate in un "paesaggio" dai contorni mollemente daliniani, costituito da un tappeto con motivo floreale dal quale si erge un morbido rilievo in alluminio che reca il titolo dell'opera a caratteri cubitali: non si tratta di stoviglie da destinare all'uso di una colazione all'aperto, bensì dell'interpretazione del tema della *dejeuner sur l'herbe* attraverso oggetti che comunicano o alludono a una funzione, più che assolverla, e che al contempo interpretano un ruolo contestuale sulla scena. In alcuni casi, come nel *Vaso da passeggio* del 1991, munito di ruote, il titolo fornisce una chiave di lettura ironica e spiazzante, in modo non dissimile a certi giochi di parole adottati in ceramica nel Secondo Futurismo (Farfa, Bruno Munari) o nell'età contemporanea da Luigi Ontani. Il tema delle ruote torna anche nella *Dormigliona, chaise long* dello stesso anno, ne *La prima pietra* del 1992, grosso monolite in semirefrattario trainabile su carrello, e nello *Scattino d'oro* del 1994, che fa parte di una serie di improbabili calzature maiolicate – tipologia di tradizione rivisitata anche da Ontani – dalle quali germogliano densi aggregati di arbusti e fiori fungiformi. Del 1992 è l'essenziale *Poltrona Ercolano*, che ripropone in semirefrattario smaltato un prototipo realizzato in resina per Dino Gavina, mai andato in produzione, e che rievoca il volume squadrato della serie di sedute *Kubus* di Josef Hoffman. In tutti questi lavori il fare artistico presuppone, accanto alla sostanza concettuale, poetica o ironica, una imprescindibile componente progettuale e tecnica. In tal senso

L'opera è sempre oggetto di design, cioè è frutto di un ragionamento a priori e di una messa a punto delle metodologie operative necessarie per realizzarla, ed è allo stesso tempo monotipo artistico, in quanto esemplare realizzato con processi manuali e con caratteristiche formali uniche. Tale approccio non muta nel caso di oggetti artistici destinati a una funzione non solo estetica, come per gli elementi d'arredo realizzati dai ceramisti, ai quali, nell'ottica "umanistica" dell'approccio artistico globale, sono riservate le medesime risorse d'intelletto e immaginazione.

Tra il 1994 e il 1997 espongono ripetutamente allo spazio Dilmos di Lucio Zotti di Milano, che presenta una selezione d'avanguardia di prodotti d'arredo realizzati in tiratura unica o limitata da artisti/designer della scena internazionale, come Ron Arad o Danny Lane. Per Dilmos Bertozzi & Casoni progettano alcuni tavoli in semirefrattario per la serie *Ditelo con i fiori* (1995) e una piccola schiera di tavoli, panche e pouf adatti anche agli esterni, *I mobili all'aria* (1996), ispirati al legno e realizzati in monolite ipergrès dal Laboratorio Pesaro.²⁷⁹ Del 1997 è l'opera *Bagno pubblico. Controllo di qualità del prodotto*, che è insieme scultura (due vasche e una lastra in semirefrattario smaltato blu) e luogo di una performance fotografica nella quale gli artisti sono ritratti mentre fanno il bagno.

Nel 1997 Bertozzi & Casoni riprendono il tema della Madonna con tagliaerba di *Evergreen* nella scultura policroma *Scegli il Paradiso* (fig. I.38). Qui la Vergine è rappresentata grande al vero su una sezione realistica di paesaggio terrestre: una grande zolla di terra fiorita sulla quale, al fianco della madre, gattona il Bambino. Il lungo (circa un anno e mezzo) e complesso procedimento di elaborazione dell'opera è descritto puntualmente dagli artisti, nelle sue fasi teoriche e pratiche, in un *quaderno di produzione*, poi pubblicato.²⁸⁰ Si tratta, infatti, di un lavoro emblematico di una svolta nel percorso artistico dei ceramisti in virtù dei traguardi tecnici raggiunti nel processo esecutivo, in quanto la figura della Madonna è cotta in un unico pezzo, la qual cosa rappresenta una novità assoluta nella ceramica d'arte.

Tale avanzamento tecnico si accompagna a un mutamento di direzione anche sul versante stilistico. Tra la fine degli anni Novanta e i primi Duemila, infatti, l'espressione artistica, sino a questo momento oscillante tra suggestioni oniriche e personali riletture della realtà, assume adesso una decisa impronta iperrealista, affidata a un sorprendente virtuosismo esecutivo. Superato il vincolo dimensionale, la ricerca di Bertozzi & Casoni si concentra sulle capacità mimetiche

²⁷⁹ Il Laboratorio Pesaro nasce a Montelabbate (Pesaro Urbino) nel 1961 ad opera dei ceramisti Franco Bucci, Nanni Valentini, Filippo Doppioni e Roberto Pieraccini. Nel 1966 il gruppo si scioglie e il Laboratorio prosegue sotto la direzione di Bucci, che lavora negli anni Settanta anche come designer per l'industria ceramica tedesca Villeroy & Boch di Mettlach e poi per il Gruppo Ceramiche Iris. Nel 1987 Bucci inizia la sperimentazione per la realizzazione di lastre in ceramica monolitiche di grande dimensione con un impasto di argille di sua invenzione, registrato col nome di "monolite ipergrès". Bucci conserva la direzione dell'azienda fino al 1998.

²⁸⁰ G. BERTOZZI - S. CASONI, *Quaderno di produzione*, in PARMESANI-ALAMARO-DAOLIO 1998.

plastiche e superficiali della materia fittile, e diviene vera e propria alchimia, nella trasmutazione delle qualità percettive della ceramica in quelle di altre materie, atte a dare sostanza al più ampio campionario possibile di organismi naturali e di oggetti artificiali:

«non più descrizioni decorative – se pur degne di un miniaturista – di fiori, piume, pistilli, scaglie di pesci, foglie, pelurie e marciscenze varie ma uova frantumate assolutamente identiche al modello naturale e piume eseguite singolarmente e applicate, una per una, al corpo di un pappagallo».²⁸¹

Inoltre, le qualità estetiche, ottenute grazie alla matura consapevolezza tecnica, sono sostenute da una non comune pregnanza di significato e tale compresenza – affatto scontata nell'arte contemporanea – di concetto e di forma, di pensiero e di sapienza fabbrile, consente agli artisti di varcare i limiti convenzionali, culturali e di mercato, dell'espressione ceramica e di collocare la propria produzione non solo in un ambito d'arte *tout court*, ma ai vertici dello stesso contesto. Come rileva Franco Bertoni:

«I risultati artistici degli anni duemila che hanno dato fama internazionale e il pieno consenso della critica a Bertozzi e Casoni non sarebbero stati raggiunti se nel comporre la loro particolare miscela espressiva gli artisti avessero trascurato una componente fondamentale: un aspetto concettuale, a volte radicale a volte ironico, che ha saputo bilanciare e trattenere al di qua di una pericolosa soglia la loro ipertrofica generosità espressiva e le loro inossidabili perfezioni esecutive».²⁸²

Sempre più negli anni Duemila il mercato dell'arte e le maggiori gallerie nazionali e internazionali si interessano al loro lavoro e si intensificano i riconoscimenti della critica e gli appuntamenti espositivi in prestigiose sedi pubbliche e private. Le loro sculture, metafore bellissime e spietate del contemporaneo degrado valoristico, diventano così emblemi universalmente identificabili dei tempi moderni.

1.5.2 La creazione di una nuova progenie di sculture ceramiche policrome

Nella scultura monumentale di Bertozzi & Casoni *Scegli il Paradiso* del 1997 la prassi ceramica tradizionale²⁸³ impiegata da sempre dai maestri d'arte per realizzare plastiche di grandi dimensioni è sostituita da una procedura originale, messa a punto dai ceramisti e basata sulla stampatura nel calco della scultura di un impasto di varie argille a incremento progressivo di semirefrattario.²⁸⁴ Si

²⁸¹ BERTONI-SILVESTRINI 2010, p.n.n.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ Di norma una scultura di grandi dimensioni modellata in argilla è sezionata in pezzi più piccoli, quando la creta è ancora plastica, così da evitare il più possibile distorsioni o crepe durante la fase di essiccazione e conseguenti rotture in cottura; questi pezzi, dopo la prima cottura, la dipintura e la seconda cottura, sono uniti nuovamente in un unico corpo, come nel modellato originale, facendo in modo che le linee dei tagli siano meno appariscenti possibile, così da non ledere l'interezza dell'immagine.

²⁸⁴ Il metodo sviluppato dai ceramisti consiste nel realizzare la plastica a mano e nel ricavarne un calco.

ottiene così un materiale compatto, ma non omogeneo, avente caratteristiche di resistenza e non deformabilità e adatto ad essere dipinto con tutta la gamma cromatica e le gradazioni tonali della maiolica. In altri termini la violazione di un tabù della tecnologia ceramica – quello secondo il quale non sia possibile mescolare argille eterogenee, per via dei diversi ritiri e delle differenti temperature di cottura –, comporta per conseguenza il superamento di un'ulteriore interdizione “sacrale” del ceramista, consistente, appunto, nell'essiccazione e cottura di opere monolitiche di grandi dimensioni.

Si tratta pertanto di un momento topico nel percorso di Bertozzi & Casoni, in quanto segna il raggiungimento per il *medium* ceramico di *performance* mai prima raggiunte nel campo della produzione artistica. Tuttavia, come accade anche in ambito scientifico, lo scatto in avanti non sempre è il risultato della pura invenzione, quanto piuttosto la conseguenza dell'interazione tra campi disciplinari differenti che l'intuito dell'operatore e talvolta la casualità possono mettere in relazione. In questo caso i ceramisti pervengono all'innovazione dei materiali e dei processi tradizionali grazie ad apporti derivati dal settore industriale, cosicché, pur conservando la loro attività un'impronta artigianale, da bottega d'arte, nel senso che l'intero ciclo di lavorazione dell'opera continua ad essere svolto manualmente da loro e da un piccolo numero di collaboratori all'interno dell'Opificio, i procedimenti si fanno d'ora in poi più raffinati, estremamente lunghi e complessi e la scultura in maiolica dipinta, che ha caratterizzato il percorso espressivo del duo artistico dagli esordi in avanti, cede il passo a una nuova progenie di creazioni ceramiche. Queste ultime sono il risultato della pluridecennale ricerca empirica condotta dai ceramisti e della conseguente acquisizione di una totale padronanza tecnica, tale da consentirgli di agire in modo oramai istintivo e naturale. Allo stesso tempo e conseguentemente sono anche l'esito di un atteggiamento mentale libero e spregiudicato, a metà strada tra l'ostinazione al superamento dei limiti e delle consuetudini e lo sprezzo del pericolo e delle difficoltà,²⁸⁵ che costituisce il vero motore dell'*escalation* tecnico-esecutiva conseguita dagli artisti negli anni Duemila.

Successivamente si procede per stampatura a incremento progressivo, ossia per pressione nel calco negativo di un impasto plastico di argille ottenuto dall'aggiunta graduale di semirefrattario nell'argilla da maiolica, con una prevalenza di argilla purificata per le parti più superficiali e dettagliate della figura e con maggiori quantità di argilla semirefrattaria all'interno e nelle parti più lineari del modellato. Le argille semirefrattarie contengono *chamotte* (impasto già cotto e macinato), che ne aumenta di molto la porosità e la resistenza allo shock termico, sono molto plastiche e non si deformano durante l'essiccazione, pertanto cuociono ad alte temperature (fino a 1500°C) e sono adatte a corpi anche di notevoli dimensioni, tuttavia, diversamente dalle argille purificate usate per la maiolica, che cuociono a minori temperature, esse sono granulose e poco raffinate alla vista e perciò poco adatte a una elevata definizione dei dettagli nella plastica e nella dipintura.

²⁸⁵ Nel quaderno di produzione dell'opera *Scegli il Paradiso* Bertozzi e Casoni scrivono: «L'andare in pezzi è il rischio da correre per ogni linguaggio che vuol porsi sempre oltre il suo mobile confine» (PARMESANI-ALAMARO-DAOLIO 1998, p.n.n.).

La modellazione della scultura, sia che si tratti di plastiche mastodontiche, come il corpo più grande del vero del gorilla di *Regeneration* (2012) o quello dell'orso polare di *Composizione in bianco* (2005-07) (fig. I.39), sia di oggetti minuscoli, come le coccinelle, è eseguita manualmente, spesso facendo riferimento a riproduzioni fotografiche del soggetto da riprodurre (fig. I.40) e talvolta ricavando un calco da oggetti reali (non inclusi gli animali). Successivamente ciascun elemento plastico avente genesi autonoma prende parte, insieme ad altri componenti, alla complessa operazione di messinscena. Quest'ultima non è il risultato di un progetto grafico o di un modello definito a priori, ma di un'idea aperta, che evolve durante l'esecuzione del lavoro, cosicché proprio nel fare, o addirittura nell'intervallo tra una creazione e l'altra, si precisano gli interventi necessari a dare senso, completezza e «giusto sapore»²⁸⁶ all'insieme.

Generalmente l'idea si sviluppa a partire da un'immagine percepita nella realtà e successivamente elaborata dagli artisti in modo personale, secondo la loro sensibilità e il loro immaginario.²⁸⁷ Ad esempio, la già citata monumentale *Composizione in bianco* nasce dalla suggestione prodotta dalla visione, in una collezione privata londinese, di un gruppo scultoreo bronzeo del Giambologna, raffigurante Ercole nell'atto di trattenere una cerva viva e fremente. Il tema del grande animale selvatico, vittima dell'uomo, prende forma nell'enorme figura dell'orso, ma l'immagine non è ancora completa. A distanza di svariati mesi dalla realizzazione della plastica dell'animale, l'osservazione fortuita di una rete in un contesto marittimo, suggerisce la realizzazione di una grossa rete da carico nella quale l'animale sia rimasto imbrigliato, forse involontaria citazione della sorprendente rete marmorea che Francesco Queirola scolpisce sul corpo dell'allegoria *il Disinganno* nella napoletana Cappella di Sansevero. Da lì arriva poi l'intuizione di racchiudere nella rete alcuni rifiuti umani e, infine, di ambientare il tutto su una porzione di pack. Anche *Guitar fish* (2013) (fig. I.41) ha una genesi intermittente, nel senso che nasce dal perfetto "incontro" di due elementi preesistenti, la testa del pescespada e la custodia della chitarra, ed è successivamente completata da uno sciame di farfalle:

«... è come per un musicista. Non è che le note vengono messe a caso, vengono messe perché seguono l'idea che hai in testa della musica, del suono che deve uscire da quel lavoro. È così che noi mettiamo insieme cestino, lumaca, bicchiere, lattina schiacciata, bottiglietta di plastica in quella posizione... sono le note che servono per fare il pezzo musicale. Non è sbagliato pensare che una scultura sia fatta di pezzi staccati che

²⁸⁶ SARDELLA 2005, p. 36.

²⁸⁷ «Nel nostro caso il punto di partenza è quasi sempre un'immagine che rielaboriamo con la nostra storia personale, quindi il soggetto che poi sviluppiamo non è quasi mai in relazione con l'immagine guida. Questo porta a pensare che le idee assolute in realtà non esistono e che l'uomo ruoti attorno ai propri dubbi, cercando, nel fare, di trovare una soluzione. O di riordinare semplicemente i propri pensieri» (G. Bertozzi e S. Casoni, in BREVI 2014, p. 96).

nell'insieme però producono un certo "suono"». ²⁸⁸

In funzione delle caratteristiche formali e dimensionali degli oggetti o soggetti da riprodurre, sono selezionati gli impasti argillosi – spesso colorati in pasta con l'aggiunta di composti vetrosi – idonei a restituire l'esattezza della forma e a conservarne l'integrità durante la lavorazione, quindi si procede alla stampatura delle plastiche. In parallelo sono selezionati, sulla base dell'esperienza empirica, i colori e le finiture necessari per ottenere, in funzione delle cotture previste, la perfetta replica delle qualità visive e tattili di superficie. Si tratta di un lavoro «strettamente mentale», come precisano gli artisti, in quanto:

«devi pensare che tutto quello che fai non è quello che verrà fuori... c'era un artista che definiva la ceramica come "l'arte cieca", e questo vuol dire che è tutto mentale, non vedi niente, il cromatismo del pittore non ce l'hai finché non è finito il pezzo; hai l'immagine nella mente, è un vissuto, un'esperienza, come per un cieco. Il risultato è immaginato finché non è finito il pezzo». ²⁸⁹

Al realismo della resa contribuisce talvolta il procedimento della fotoceramica, ossia della stampa fotografica digitale su ceramica, per mezzo della quale gli artisti riescono, ad esempio, a replicare con fedeltà sulla superficie delle sculture immagini tratte da stampe cartacee, come nel caso del *packaging* in carta e cartone, delle banconote (*Vassoio*, 2005) o di libri (*Non ricordo*, 2014), giornali e riviste o ancora dell'elenco telefonico (*Minimi avanzzi*, 2007).

Di ogni pezzo modellato si ricava e conserva un calco che serve per ottenere multipli utilizzabili anche in seguito in analoghe composizioni. Ogni opera realizzata dagli artisti è tuttavia assolutamente unica, cosicché, sebbene vi siano serie tematiche realizzate a partire dai medesimi elementi basilari – come i *Cestini*, i *Vassoi*, gli *Avanzzi*, le *Brillo box*, gli *Accumuli di ossa* (*Ossobello*, 2010) (fig. I.42) –, ciascuna si differenzia dalle altre per l'assetto singolare dell'insieme, risultato di una capacità compositiva che ha tale pregnanza nel processo e nell'esito finale dell'opera da qualificarsi come autonoma espressione artistica. Si tratta, infatti, di un esercizio di dissimulazione della cura e dell'assoluto controllo che governano l'operazione di assemblaggio degli oggetti, così da conseguire un aspetto "naturale", che non suggerisca alcuna forzatura o artificiosità, ma invece comunichi la stratificazione di gesti inconsapevoli e quotidiani di una ipotetica presenza umana. Tali *assemblage* assumono coesione per effetto della cottura, tuttavia le compagini più complesse prevedono talvolta anche l'unione a freddo di alcune parti con appositi collanti.

Per quanto riguarda, infine, la fedeltà al *medium* ceramico, questa ammette ragionevoli deroghe: ad esempio sono in vetro le ante di alcune cassetture del pronto soccorso in *Composizione n. 5* (2004), sono in bronzo l'abete di *Rebus* e la rete di *Composizione in bianco*, mentre è in argento lo scheletro della *Madonna scheletrita* (2008) e della *Riflessione sulla morte* (2008) e sono di alluminio i tavolini da

²⁸⁸ G. Bertozzi e S. Casoni, in SENALDI, *L'anti-enciclopedia di Bertozzi & Casoni*, in SENALDI 2005, p.n.n.

²⁸⁹ Ivi.

bar di diverse opere, tuttavia si tratta o di specifiche richieste – come nel caso dello scheletro in metallo prezioso commissionato dal gallerista Gian Enzo Sperone – o più spesso di esigenze legate non tanto alla fattibilità ceramica dell’oggetto o della materia costituente, ma alla mobilità dell’opera, che è evidentemente requisito indispensabile alla sua fruibilità.

I.5.3 Una interpretazione estetica dell’opera nella sua stagione contemporanea

A proposito del linguaggio iperrealista adottato dagli artisti all’alba del nuovo millennio, Giampaolo Bertozzi²⁹⁰ racconta un episodio occorso intorno al Duemila, quando, in occasione di una visita all’Opificio del gallerista Sperone, inaspettatamente l’ospite manifesta una palese difficoltà nell’identificare il soggetto di una scultura in corso di realizzazione: «una torta con uccellini fischiettanti con becco a trombetta». ²⁹¹ Questo imprevisto *feedback* negativo si rivela illuminante per Bertozzi & Casoni, in quanto è rivelatore di un deficit di leggibilità dell’opera e perciò dell’eventualità – altrimenti non contemplata o minimizzata dagli artisti – di un cortocircuito nell’esatta comunicazione dell’idea dall’autore al fruitore. Dalla volontà di affidarsi a una sintassi chiara, in grado di garantire una relazione sicura e immediata con il pubblico, nasce la determinazione all’eliminazione di qualsiasi filtro di interpretazione personale della realtà e al conseguimento nella rappresentazione di un livello massimo di precisione e di aderenza alla natura. In pochi anni la messa a punto di nuove strategie operative conduce Bertozzi & Casoni alla piena oggettività della raffigurazione, al punto che l’assoluta fedeltà visiva dell’immagine prodotta al dato reale grazie alle qualità mimetiche della forma e della materia assume un carattere di preminenza nella percezione dell’osservatore tanto da essere puntualmente enfatizzate dalla critica:

«I gusci d’uovo possono essere anche veri, più veri possono esserlo tazzine da caffè e piatti, i fiori forse no e un orso polare o un ramarro ancor meno (ma potrebbero essere imbalsamati, pur non essendolo). Ogni scultura, ci si renda conto o no, richiede allo spettatore varie consapevolezze e aggiustamenti di tiro del suo senso di meraviglia, incredulità e sensibilità». ²⁹²

«La ceramica di Bertozzi & Casoni diventa tavolino di metallo, polipo, caffè, posacenere di plastica, pacchetto di sigarette, filtro di sigaretta, cenere, stagnola, rullino fotografico, torta cremosa, candelina consumata, stoppino spento, tucano, cassetta della frutta, pappagallo, scatolone, borsa di plastica, buccia di banana, cavalletta, dentiera, scarafaggio, borsa di carta, ghianda, scoiattolo vivo, pollo spopolato, coltello, cerbiatto, blocco di pietra, cicogna, ramaglie, dollari, batterie d’auto, funghi, bidone, cocker, farfalle, spettacolo escrementizio, valigie, gorilla, fascicolo, rivista, guanto da lavapiatti, scatolame, rete di corda, ghiaccio, neve, orso bianco, stinco umano. [...] L’incessante versatilità metamorfica della ceramica innesca un’ambivalenza, un’incertezza nella percezione: che cosa stiamo guardando? Un mucchio o un oggetto

²⁹⁰ G. Bertozzi, in BARTOLI 2010.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² TONELLI-BAZZOTTI-SILVESTRINI 2014, p. 10.

unico? Un aggregato o un blocco unitario che fa finta di essere polimaterico e plurale?».²⁹³

In effetti in presenza di un lavoro degli artisti l'osservatore è colto da stupore e incantamento e non può fare a meno di domandarsi se ciò che appare ai suoi occhi sia la realtà o un'illusione, e, in quest'ultimo caso, come sia possibile che si tratti del medesimo materiale – la ceramica – dei molti oggetti che popolano il nostro orizzonte quotidiano, ma pure di quelle che consideriamo icone del patrimonio dell'arte fittile del Novecento, come una terracotta di Arturo Martini, una ceramica informale di Leoncillo, una delicata figulina di Fausto Melotti o un'allegoria maiolicata di Luigi Ontani, poiché le dimensioni (l'estrema grandezza o l'estrema sottigliezza) di queste sculture di Bertozzi & Casoni, il loro sconfinato repertorio di valori plastici e di superficie e nondimeno i temi e i soggetti ai quali gli artisti applicano questo esercizio di virtuosistica verosimiglianza non hanno nulla a che vedere con la ceramica del nostro immaginario contemporaneo.

Bisogna, d'altro canto, tornare alla coroplastica classica per ritrovare in auge un connubio altrettanto felice di arte scultoria figurativa e policromatura al naturale. Se nell'antichità e fino a tutto il Quattrocento, infatti, rilievi e plastiche a tutto tondo, realizzate in vari materiali, tra cui la terracotta, raffigurano fedelmente la figura umana nelle sue peculiari caratteristiche formali e cromatiche, nella storia moderna delle arti, la coloritura della figura scolpita cade in disuso sulla scia del malinteso concetto di "classicità" propagandato dal Classicismo, per effetto del quale si afferma nel sapere comune l'idea di una statuaria monocroma, tanto è vero che, seppure proprio in campo ceramico si realizzi nel secolo XV un momento di vera gloria della scultura dipinta, con l'invenzione della terracotta invetriata da parte di Luca della Robbia, anche in questo caso, le figure sono lasciate in bianco, a imitazione del marmo e in adesione al principio di bellezza ideale acromatica. Nel Cinquecento la stessa figulina subisce, insieme alle arti cosiddette "minori", un declassamento a vantaggio della scultura che impiega materiali più rari e preziosi ed è relegata all'uso subalterno dei bozzetti per le opere in bronzo o in marmo. Questo pregiudizio attraversa ben due secoli per infrangersi nel Settecento, in conseguenza della diffusione e del successo del materiale ceramico nobile per eccellenza, la porcellana, impiegata, non solo in infinite varietà di preziose sculture dipinte di piccolo formato, oggetti decorativi e vasellame finemente decorato e arricchito da elementi plastici, ma addirittura in statue a scala reale, come quelle realizzate da Johann Joachim Kändler per la corte di Sassonia o da Gaspero Bruschi per la manifattura Ginori di Doccia, che tuttavia rispettano il *dictat* inossidabile del candore assoluto. Perché si torni a parlare di scultura figurativa policroma bisognerà attendere gli anni Trenta del Novecento, secolo d'oro in Italia per la ceramica, finalmente sdoganata dall'arte ufficiale, grazie al lavoro di un artista dall'intuizione geniale come Lucio Fontana. Nella materia argillosa, che si offre con prontezza al gesto modellante, e nella ricchezza del colore, che in cottura assume un aspetto ora lucente e vivido ora materico e

²⁹³ SENALDI 2007, p. 69.

primordiale, Fontana riesce a superare il confine tra pittura e scultura, senza che ciò implichi alcuna deroga alla sua identità di artista “puro”, scultore e non ceramista: «La mia forma plastica dai primi agli ultimi modelli non è mai stata dissociata dal colore. Le mie sculture sono sempre state policrome. Colorivo i gessi, colorivo le terrecotte. Colore e forme indissolubili, nati da un’identica necessità».²⁹⁴ Se con Fontana la scultura figurativa si riappropria della materia ceramica e del colore, tuttavia il linguaggio ha oramai smarrito la sua tradizionale connotazione realistica: i suoi soggetti (nature morte, sirene, cavalli, leoni, animali marini, guerrieri, battaglie) sono concepiti come pura forma e caratterizzati da un modellato espressionistico, mosso e frastagliato e da colori fortemente accentuati, contrastanti ed antinaturalistici, stesi in poche, grandi campiture essenziali, talvolta con aggiunta di oro e argento o di lustri metallici, e l’immagine sembra quasi condensarsi ed emergere faticosamente dalla massa informe della materia. Dagli anni di queste ricerche la ceramica ottiene un consenso e un’attenzione crescenti da parte del mondo dell’arte *tout court*, che l’adotta come mezzo, talvolta esclusivo, talaltra alternativo, per la creazione di opere tridimensionali a funzione estetica anche di impegno monumentale, valorizzandone le sconfinite possibilità espressive, ma senza che il cammino della scultura e quello della policromia si incontrino con risultati di rilievo sul terreno del naturalismo.

Nell’arte scultoria di Bertozzi & Casoni invece forme e colori riproducono puntualmente la realtà, con una preferenza per la rappresentazione dell’animale e dell’oggetto quotidiano, spesso compartecipi di composizioni apparentemente spontanee, che evocano frammenti di un ipotetico *habitat* postcontemporaneo presupponente una pregressa presenza umana. Tale schema iconografico elettivo, riconducibile al genere della natura morta, con o senza animali viventi, si declina di opera in opera in infinite variazioni, spesso costituenti delle serie tematiche identificate dalla ricorrenza di taluni elementi, in modo da rivestire una valenza oramai identitaria nel lavoro dei ceramisti degli ultimi decenni.

La critica e gli stessi autori riferiscono concettualmente questa tipologia di opere, al *topos* del *memento mori*, per la ricorrenza di «manifestazioni quasi morbose di un mondo in decomposizione e decadimento»,²⁹⁵ ossia di immagini che enfatizzano l’aspetto caduco, transitorio, deperibile della natura e delle cose, aventi valore esortativo a considerare lo scorrere implacabile del tempo che tutto consuma. Il tema peculiare della *vanitas* si intreccia poi logicamente a quello del *trash*, in quanto rifiuto, fine-vita dell’oggetto: «barili di petrolio sporchi e rottamati, cumuli di cassette da frutta, sordidi rifiuti di ogni genere, disfacimenti dovuti a incurie o violenze sconosciute, cumuli di ossa, membra amputate, e in genere tutto quanto allontaniamo dalla nostra vita».²⁹⁶ E tra i rifiuti della società non mancano quelli culturali, quali libri, film e icone della moda, del design e dell’arte, come

²⁹⁴ FONTANA 1939.

²⁹⁵ STELLA 2009.

²⁹⁶ BERTONI 2008, p. 127.

il tavolo *Dining Tulip* di Eero Saarinen (*Albino al bar*, 2004), la lampada *Eclisse* di Vico Magistretti (*Bel Paese*, 2010), la sedia *Universale* di Joe Colombo o come la latta di zuppa Campbell o la scatola di detersivo Brillo celebrate da Andy Warhol e le lattine di *Merda d'artista* di Piero Manzoni (*Per Manzoni*, 2009) (fig. I.43), immortalati in versione ceramica a uno stadio già avanzato della propria effimera esistenza, con i segni di una incipiente degenerazione, come a voler sottolineare che anche l'arte e la celebrità soggiacciono al destino comune a tutte le cose.

Ad essi Bertozzi & Casoni restituiscono l'oggettività, senza epurarla degli aspetti più crudi, dolorosi e talvolta ripugnanti, ma invece dando conto, con il coraggio della verità di grandi maestri come Caravaggio o Courbet, del fenomeno naturale corruttivo della loro bellezza e integrità: della vecchiezza, dell'usura, del degrado, del deperimento, della perdita di valore. Ne sono esempio lampante le serie *Avanzi* (1998-2000), *Minimi avanzi* (2007) o *Intervallo* (2008): pile di stoviglie sparecchiate, sulle quali sono accumulati residui e scarti di cibo, cicche di sigarette, dentiere, lattine deformate, bicchieri in plastica, tazzine con resti di caffè, pacchetti di sigarette o medicine, batterie esauste e altro ancora e dove si aggirano curiosi animali apparentemente vivi come iguane, pappagalli, ramarri, camaleonti, scoiattoli, insetti o serpenti (fig. I.44).

Come nella poetica Nouveau Réalisme,²⁹⁷ e particolarmente nelle opere di Arman e di Daniel Spoerri, l'oggetto d'uso, il dato culturale o naturale, è liberato dalla «schiavitù dell'essere utile»,²⁹⁸ ossia spogliato di qualsivoglia funzione e significato convenzionale e convertito dallo sguardo estetico dell'artista in entità puramente visiva, in forme e colori dotati di esclusiva valenza artistica. In tal senso appare appropriata, tanto per un quadro-trappola²⁹⁹ di Spoerri quanto per un *cestino* del duo ceramico, l'interpretazione fornita da Pierre Restany nel primo manifesto del Nuovo Realismo, pubblicato a Milano il 16 aprile 1960, dove il critico d'arte esemplifica la proposta artistica del movimento francese come «la appassionante avventura del reale percepito in sé, e non attraverso il prisma della trascrizione concettuale o immaginativa» e precisa che questa reintegrazione della realtà nella sfera artistica costituisce per l'uomo un fatto positivo, in quanto lo porta a cogliere il senso trascendente della quotidianità, traendone «emozione, sentimento e finalmente poesia». La cosa comune, negletta e martoriata racconta una storia, che può essere la storia di chiunque, rievoca

²⁹⁷ Per una bibliografia essenziale sul Nouveau Réalisme si vedano i tre manifesti del movimento di Pierre Restany (Milano, 1960; Parigi, 1961; Monaco, 1963) e P. RESTANY, *Nuovo Realismo*, Milano, Giampaolo Prearo editore, 1973.

²⁹⁸ BENJAMIN 1982, p. 154.

²⁹⁹ Spoerri fornisce delle proprie "sparecchiature" la definizione di quadro-trappola: «Oggetti trovati casualmente in situazioni di disordine o di ordine vengono fissati al loro supporto esattamente nella posizione in cui si trovano. L'unica cosa che cambia è la posizione rispetto all'osservatore: il risultato viene dichiarato un quadro, l'orizzontale diventa verticale. Esempio: i resti di una colazione vengono attaccati al tavolo e, insieme al tavolo, appesi al muro».

ricordi e produce associazioni che restituiscono all'osservatore istanti di vita vissuti, allo stesso tempo ne attira lo sguardo verso quelle zone d'ombra che sfuggono generalmente all'attenzione e che invece una volta attraversate conducono altrove: «Cerchiamo di far sì che ogni suggestione che scaturisce dalla visione del nostro lavoro, anche in una semplice rappresentazione del presente, porti altrove».³⁰⁰ Invero, questa capacità dell'artista di mutare la qualità della percezione del pubblico dallo stadio della mera visione della realtà, a quello della *contemplazione del presente*³⁰¹ è una delle prerogative salienti di Bertozzi & Casoni: catturare l'interesse su un dato banale di realtà, pressoché simile a quelli che popolano la routine quotidiana, corrisponde, infatti, a risvegliare nell'osservatore la *coscienza del testimone*, ossia di colui che è realmente consapevole del *qui e ora* e che proprio grazie a tale consapevolezza ne prende la giusta distanza, che è poi “banalmente” la strada maestra per l'illuminazione e la pienezza della vita.

Naturalmente se i ceramisti condividono con i Nuovi Realisti l'opportunità offerta a chi guarda le loro opere di scoprire il senso poetico e vero dell'esistenza, la differenza sostanziale con il movimento francese e con l'idea di *ready made* che sta alla base del Concettualismo è che qui non si tratta di oggetti veramente tratti dalla vita reale – con tutte le implicazioni materiali che ne derivano, anche legate al deperimento fisico delle opere³⁰² –, ma di artefatti che li rappresentano e che sono il risultato di un processo fabbrile, oltre che ideativo, a tal punto rigoroso che persino le parti che incarnano oggetti ceramici, come piatti, zuppiere o tazzine, sono appositamente creati dagli artisti per lo specifico contesto. Così, mentre ad esempio nelle tavole dopo il pasto di Spoerri non vi è alcun artificio né aggiustamenti decorativi e nulla è aggiunto o sottratto alla realtà, al punto che l'artista considera sé stesso come un «assistente dell'accidentale»,³⁰³ nei *trompe l'oeil* ceramici di Bertozzi & Casoni tutto è artificio e illusione, a partire dal più effimero dato materiale, che è sostituito dalla sua fedele riproduzione, alla forma dell'insieme, che è frutto di una composizione ragionata. D'altro canto questo approccio globale alla creazione artistica è emblematico di una volontaria presa di distanza da parte degli artisti da quell'idea di “sparizione dell'arte”³⁰⁴ che caratterizza larga parte della scena artistica contemporanea e che eleva qualsiasi cosa allo *status* di opera, senza altra forma di procedimento da parte dell'autore, che la sua individuazione.

Peraltro proprio l'accurata e fedele traduzione in ceramica dell'oggetto reale assume il senso poetico di una promessa d'eternità, nel senso che, essendo la materia fittile in assoluto quella più durevole e inalterabile – tanto da essere, come sottolineano spesso i ceramisti, la più comunemente

³⁰⁰ G. Bertozzi, in ZUCCARI 2011.

³⁰¹ Sono definite dagli stessi artisti “contemplazioni sul presente” i loro complessi *assemblage*.

³⁰² Si pensi ad esempio alle problematiche conservative sollevate proprio dalle sparecchiature di Spoerri, nonché allo sgradevole inconveniente del cattivo odore prodotto col tempo dalla decomposizione dei materiali organici presenti nelle opere.

³⁰³ CURTO-FARINELLA 2001, p.n.n.

³⁰⁴ Cfr. par. I.5.4.

rinvenuta nei siti archeologici –, è come se l'azione artistica cristallizzasse lo stato fisico del dato oggettuale in un indeterminato presente. Da tale punto di vista la natura ceramica sublima e nobilita gli elementi rappresentati, in quanto conferisce loro, oltre alla longevità, un lirismo e una delicatezza che travalicano la grevità o la crudezza dell'evidenza visiva, poiché rimandano idealmente a un patrimonio millenario di immagini di luminosa e raffinata bellezza ceramica.

In più, allo scollamento ottico-cognitivo dovuto alla compresenza dentro la medesima entità di permanenza e provvisorietà, raffinatezza e prosaicità, si aggiunge il disorientamento prodotto dalla distorsione surreale dell'immagine generata dalle improbabili presenze di animali e oggetti fuori posto, i quali intervengono a sconvolgere «le tranquille aspettative teoriche e visive»³⁰⁵ dell'osservatore, provocando in lui turbamento e incertezza e, in seconda battuta, suggerendogli l'inganno visivo ordito dagli artisti. Se l'uomo, infatti, tende a ignorare un oggetto quando inconsapevolmente lo percepisce nel giusto contesto, in presenza di un'alterazione dell'ordine naturale delle cose la sua attenzione è risvegliata e «le immagini agiscono in funzione di stimolo, sono dirette a porre un problema e sollevare la risposta-soluzione».³⁰⁶ Nondimeno il paradigma surrealista presuppone che per lo stesso artista l'atto creativo sia occasione di attivazione dell'inconscio e di manifestazione delle più recondite inquietudini: «le nostre sculture sono più surreali che iperreali, e grazie a loro rendiamo palpabili e fisiche le immagini che abbiamo dentro, i nostri infiniti dubbi e le nostre piccole follie».³⁰⁷ Si realizza pertanto una traslazione dell'opera da un naturalismo impeccabile al limite dell'illusionismo, a una dimensione concettuale e simbolica, densa di rimandi psichici e culturali, in grado di invitare a una riflessione sulla complessità delle dinamiche sociali e culturali della contemporaneità, sul senso dell'esistenza e sull'indole umana. Si tratta perciò, come scrive Bertoni, di «uno scatto verso l'incredibile, verso pensieri ulteriori. È lo stadio cui deve portare l'arte: la percezione di una meraviglia associata a stimoli di riflessione. Il che non è né facile né banale».³⁰⁸

Uno degli stimoli di riflessione prodotto dall'opera di Bertozzi & Casoni riguarda ad esempio la questione ambientale, in relazione alla logica del consumo sfrenato, all'invasione del prodotto di massa e, infine, all'interrogativo su quale sia la destinazione ultima degli scarti che ne risultano. Da questo punto di vista l'estetizzazione dell'oggetto d'uso si pone come risposta e allo stesso tempo come provocazione: «nelle *vanitas*, nei nostri soggetti, nel pattume, nei rifiuti – dice Stefano Casoni – noi vediamo anche un grande sfarzo di colore e di degrado, che ci racconta di come siamo e come andremo a finire»,³⁰⁹ in quanto vi è nello sperpero consumistico un riflesso della sorte

³⁰⁵ F. MENNA, *La trahison des images*, in *Studi* 1977, p. 322.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ S. Casoni, in SARDELLA 2015, p. 35.

³⁰⁸ BERTONI 2010, p.n.n.

³⁰⁹ S. Casoni, in BARTOLI 2010.

naturale degli esseri viventi, della sfioritura e marcescenza che segue inevitabilmente l'esplosione della bellezza primaverile. Tuttavia queste evocazioni di futuribili vestigia di civiltà industriali sepolte e riesumate, non sono mai completamente tragiche e disperate, viceversa tendono spesso a includere note di grazia, bellezza e leggiadria. Da una parte si tratta di elementi distraenti – come fiori, farfalle o coccinelle abbinati all'*imagerie* della morte – che servono a smorzare l'impatto emotivo della scena, dall'altra di presenze simboliche che veicolano l'idea, centrale nella poetica degli artisti, di una possibile rinascita e rigenerazione,³¹⁰ ben rappresentata nella metafora di Fabrizio De Andrè dei fiori nascenti dal letame, trasfigurata dagli artisti nel rigoglio floreale sulle zolle di terreno contaminato. L'idea del passaggio/evoluzione a uno stadio più elevato si collega poi a quella della redenzione, del riscatto, del libero arbitrio e perciò della possibilità incondizionata e aperta a tutti di *scegliere il paradiso*, come in *Sedia elettrica con farfalle* (2010), dove tre tipologie di farfalle distribuite sulla sedia rappresentano le tre etnie dei condannati a morte e un numero di matricola tatuato sulle ali (nell'idea originale non più realizzata) ne identifica le individualità, a simboleggiare quel nucleo di purezza e umanità che ciascuno di loro conserva a dispetto del crimine commesso e al quale è sospesa una promessa di salvezza per l'anima.

Per di più – come è anche scaturito da alcune considerazioni con gli artisti³¹¹ – il ricorso a immagini archetipiche, soprattutto di natura zoomorfa (fig. I.45), costituisce una chiave interpretativa della straordinaria potenza comunicativa delle loro opere. Esse infatti hanno la capacità di penetrare la coscienza del fruitore attraverso la sfera emozionale, ancora prima che questi abbia messo in campo i propri strumenti intellettuali per decodificare l'immagine e trarne un concetto.³¹² Da questo punto di vista, in accordo al pensiero di Carl Gustav Jung, gli artisti esercitano il ruolo di collettori di immagini, narrazioni e miti facenti parte di un patrimonio comune dell'umanità e allo stesso tempo sono educatori dei propri contemporanei, in quanto mostrano loro i bisogni incompresi della propria epoca.³¹³

³¹⁰ Sono simboli di rigenerazione molto frequenti nell'opera di Bertozzi & Casoni ad esempio l'uovo, l'uccello e la farfalla. In particolare la metamorfosi del bruco in farfalla è una metafora della possibilità umana di abbandonare la natura corporea per ascendere a una dimensione metafisica, pertanto è spesso utilizzata in presenza del cadavere o di simboli espliciti.

³¹¹ Cfr. par. I.5.4.

³¹² L'adozione di simboli di concetti primordiali, presenti a priori nella psiche umana, come impronte di una eredità genetica comune a tutti, consente di attivare nell'osservatore una immediata risposta sensibile, poiché, in presenza dell'archetipo, immagine ed emozione si manifestano simultaneamente, attraverso un processo che non frammenta la realtà, ma che l'afferra nella sua globalità e che solo in un secondo tempo la porta allo stato di coscienza e la sottopone a un procedimento analitico-razionale. In tal modo la rappresentazione acquista energia psichica, diviene dinamica e produce conseguenze.

³¹³ «l'arte consiste appunto nella produzione di immagini che acquistano un valore simbolico per la collettività, in quanto collegate a immagini mitologiche, patrimonio comune dell'umanità proprio dell'inconscio collettivo. L'emozione che si prova nella fruizione artistica è proprio dovuta a questo

Due opere di Bertozzi & Casoni particolarmente emblematiche, appunto, della manifestazione dei bisogni dell'uomo sono *Composizione scomposizione* (2007) (fig. I.46) e *Composizione non finita-infinita* (2009) (fig. I.47): la prima riproduce un intricato impianto di tubature, mentre la seconda ha per oggetto una matrice bidimensionale di cassette del pronto soccorso. In entrambi i sistemi sono compresenti la normalità e la trascendenza del quotidiano, il profano e il sacro, gli avanzi più terreni e i simboli della religione o del più elevato pensiero, gli oggetti prosaici e i rimandi a figure e momenti tipici della cultura e della storia della civiltà, come a rappresentare l'eterna, estenuante e forse vana ricerca da parte dell'individuo di risposte ai propri interrogativi e al proprio inesorabile dolore. In particolare, il viscerale intreccio di condotti, valvole, raccordi e manopole, che dovrebbero regolare la circolazione di idee, emozioni e sentimenti umani, e i contenitori multiformi, che rappresentano altrettanti momenti di sospensione della fatica del vivere o temporanei approdi a isole di pace o di felicità, sembra evocare, per l'ossessiva ridondanza dei tubi e per l'ipertrofica capacità di rimandi iconografici e simbolici, la lirica *Tuberie* del "miliardario della fantasia" Farfa, pubblicata per la prima volta nel 1933 e dedicata alla tubatura in tutte le sue possibili declinazioni simboliche, allusive e materiali, nella quale ogni tubo è anche «un cordone ombelicale che lega che salda alla vita».³¹⁴

patrimonio collettivo che Jung definisce come "commovente" in quanto capace di innalzare eventi personali verso "il destino stesso dell'umanità" [...] L'opera d'arte, secondo Jung, anticipando posizioni moderne, si caratterizza per essere un "messaggio ai contemporanei" relativo alla realtà sociale ed emotiva che questi vivono e che assume senso solo se calato nella sua epoca storica e inteso come "compensazione" nei confronti dei pregiudizi e dei malesseri sociali, mostrando così i "bisogni incompresi dell'epoca"» (CASADIO 2014, p. 67).

³¹⁴ «Tubi d'acqua d'aria di gas / di scolo di scarico di scappamento / di gres di terracotta di cemento / di vetro di gomma d'ebanite / tubi di tutta la merceologia / tubi del closet del sentimento / tubi della stufa e della noia / tubi tunnel avidi di ferrovia / tubi del tormento e della gioia / tubi di tutti i metalli / tubi dei guanti gialli / tubi idranti dei pompieri / lancianti cubi d'acqua fresca / per calmare il calore delle fiamme / tubi delle stilografiche / colanti il pensiero / nero come l'umore / rosso come l'amore / tubi di pressione sanguigna / tubi digerenti / pei valzer lenti della digestione / tubi di budella / per la tarantella / delle smorfie viscerali / tubi aggrovigliati di seni / tubi genitali e verginali / tubi di camini d'officine / di piroscafi di locomotive / con seme di fumo / dimostranti la nullità / della voluttà / tubi delle panche dei giardini / profumati dai gelsomini / tubi per tutti gli usi / tubi per tutti gli abusi / tubi di latteria curvati / a mano che ghermisce / cui l'acqua espulsa / prolunga le dita / tubi di canne di grondaie di bocchini / tubi bergmann / tubi togni tubi mannesmann / tubi di tutte le macchine / tubi di tutti i motori / tubi dei gambi dei fiori / tubi dei fucili e dei cannoni / pel cambio rapido delle generazioni / tubi ossi buchi dei polli / che furono pasciuti e satolli / tubi dei nasi infreddoliti / tubi dei cuori inteneriti / tubi dei cannocchiali / che nelle notti belle / si riempiono di stelle / tubi d'organi e d'argani / tubi d'istrumenti musicali / picchianti col fiato / sui timpani degli orecchi / motivi stravecchi / tubi turati e sturati / tubi nominati e innominati / tubi d'ogni specie e d'ogni tipo / tubi d'ogni spessore e dimensione / tubi ritti e a gomito acuto / tubi in sempiterna operazione / di masturbazione / del proprio contenuto / tubi di presa / di discesa / di salita / tutti in / fregola universale / ogni tubo un cordone ombelicale / che lega che salda alla vita / tubi scroscianti e silenti / io sono il vostro cantore / sono un incantatore di serpenti» (FARFA 1933, p.n.n.).

I.5.4 Conversazione con gli artisti ceramisti Giampaolo Bertozzi e Stefano Dal Monte Casoni

Opificio Bertozzi&Casoni, via di Colombarotto n. 28, Imola (Bologna), 28 novembre 2016

Francesca Pirozzi Credete che possa dirsi *realmente* superato nell'ambiente accademico, in quello artistico e nell'opinione dell'"uomo della strada" il pregiudizio della gerarchia delle arti? E, vorrei anche sapere se da una prospettiva internazionale come la vostra, notate che ci sia differenza in tal senso tra la cultura in Italia e all'estero?

Bertozzi&Casoni Indubbiamente se non è stato superato è da superare. Peraltro questo è per noi un tema centrale, in quanto abbiamo sempre lavorato proprio sulla cancellazione dei pregiudizi. Tuttavia per rispondere a questa domanda bisogna fare un discorso un po' più storico, nel senso che negli anni Ottanta, quando noi abbiamo cominciato a lavorare, il pregiudizio in Italia era molto forte. Ciò era in connessione anche con le tendenze contemporanee dell'arte, essendo molto sentita ancora la cultura del Concettualismo e il discorso della "sparizione dell'arte",³¹⁵ in base al quale chi faceva dell'Arte Concettuale era considerato artista con la "A" maiuscola, diversamente chi faceva uso di tecniche – come nel nostro caso con la ceramica – era visto invece un po' come un artigiano. Si riteneva, in altri termini, che occuparsi di tecniche sottraesse all'artista le energie necessarie a poter sviluppare un discorso anche teorico o intellettuale. Al contrario noi abbiamo sempre pensato che le mani non fossero disgiunte dal cervello e che fosse fondamentale non disperdere le capacità manuali. Allo stesso tempo però, abbiamo cercato dal primo momento di strutturare la nostra attività fuori da quello che era l'ambito propriamente ceramico. Questo senza alcuna intenzione snobistica, ma con l'intento di portare la ceramica, come scultura dipinta, nel contesto generale delle altre arti, come la pittura o la scultura. Ciò inizialmente ha comportato delle difficoltà legate alla presunta inferiorità della ceramica. Nel tempo però il pregiudizio ha cominciato a sgretolarsi per un fattore legato alla globalizzazione, per un generale allargamento dei confini dell'arte e per una perdita di capacità di discernimento da parte del pubblico, nel senso che diversamente da quanto avveniva ancora negli anni Ottanta, quando l'occhio dell'osservatore era ancora allenato a riconoscere un *medium* e ad individuarne le caratteristiche tecniche e quindi anche a valutare le capacità dell'esecutore dell'oggetto, oggi, soprattutto, le nuove generazioni, non sono più capaci di distinguere ad esempio tra una resina e una ceramica, né hanno la minima idea del processo di realizzazione, cosicché in modo del tutto naturale è venuta meno anche qualsiasi gerarchia tra le arti.

FP Che valore ha per voi la *technè*, ossia il "saper fare" nell'arte?

B&C La capacità tecnica è uno strumento che consente all'artista di esprimere la propria idea con

³¹⁵ L'artista cita il titolo dell'opera di Jean Baudrillard, *La sparizione dell'arte* (Milano, Abscondita, 2012), nel quale l'autore denuncia che l'arte sia ovunque presente nella realtà e che ogni cosa, per quanto banale, sia arte, sacralizzata senza altra forma di procedimento, in una estetizzazione totale e avvolgente del mondo.

la massima libertà, per usare una metafora si può dire che il “saper fare” per l’artista corrisponde ad un portafoglio ricco per colui che voglia fare delle compere.

FP Secondo voi si può essere veri artisti col solo concetto o con la sola perizia tecnica?

B&C Ciò è sicuramente possibile e d’altro canto sono sempre esistite nell’arte figure diverse di artisti, dotati di buone idee o di buona tecnica, ma non sempre delle due cose insieme, cosicché quando l’artista ha un’idea, ma non ha la capacità di realizzarla si rivolge a un esecutore. Nella musica ciò avviene con maggiore normalità nel senso che spesso il compositore e l’esecutore sono individualità distinte. Nell’arte può addirittura capitare che avere una buona manualità possa essere un problema o un freno all’espressione artistica, nel senso che c’è il rischio di rimanere troppo invischiati dalla gratificazione immediata offerta dal buon esito estetico. Di contro spesso la difficoltà che si incontra nel realizzare la propria idea ha una valenza positiva perché porta l’artista a perseguire il proprio fine con più lentezza e in modo più ponderato e graduale. In generale nell’arte la lentezza è un vantaggio, mentre la rapidità è pericolosa. Per questo la ceramica, che ha un percorso molto complesso e articolato in fasi nel tempo, assume quasi un valore terapeutico anche per l’artista dotato di ottime capacità, perché lo costringe a rispettare i suoi tempi, a rallentare e ad assumere un atteggiamento disciplinato, senza farsi prendere dall’appagamento immediato o dall’ansia di raggiungere velocemente un risultato.

FP Che valore invece date alla tradizione? Pensate che la vostra arte sia più vicina all’idea morrisiana dell’artista che innova ispirandosi alla tradizione o a quella romantica del genio che la rigetta in *toto*?

B&C Diamo un valore molto importante alla tradizione, che per noi è la base da cui partire. Ciò non toglie che nel nostro percorso abbiamo conosciuto artisti che pur non avendo alle spalle alcuna cultura specifica, hanno tuttavia sviluppato delle felici intuizioni. Anche nell’arte, come nella scienza o in altri settori, può accadere, infatti, che importanti innovazioni o cambi di prospettiva si manifestino impropriamente, ad esempio come incidenti di percorso piuttosto che in conseguenza a un cammino sistematico di ricerca: fai un errore e ti accorgi che da quell’esperienza puoi trarre un insegnamento da spendere per conseguire risultati prima imprevisi e inimmaginabili. Infatti noi abbiamo tradotto in risultato ceramico tutti gli errori e imprevisi nei quali ci siamo imbattuti... anzi, speriamo che se ne presentino dei nuovi, così da darci ulteriori occasioni di sperimentazione. D’altro canto talvolta l’errore è in qualche modo ricercato, nel senso che sperimentare vuol dire, appunto, affidarsi all’imprevisto, come nel lavoro che abbiamo sfornato stamattina e che consiste nel tentativo di creare un ibrido tra un cervo e un panettone. Naturalmente ci si arriva talvolta attraverso più tentativi e le fasi intermedie costituiscono altrettante prove tecniche che possono rivelare soluzioni per problemi non posti, ma che potrebbero essere utili successivamente: ad esempio se nelle prove che facciamo per ottenere la somiglianza con un materiale, viene fuori un prodotto ceramico simile a una sostanza completamente diversa, potremo lavorare in seguito a un’idea in grado di valorizzare quella nuova risorsa in un’opera pensata *ad hoc*. Anche nella grande

industria ceramica, d'altro canto, l'atomizzatore, che è alla base di tutta la produzione, è uno strumento che proviene dal settore alimentare, questo per dire che bisogna allargare i propri orizzonti e non rimanere nel solco della tradizione. Quest'ultima è utile e confortante come una casa, ma è ugualmente importante di tanto in tanto allontanarsene.

FP Ho letto che portate avanti opere indipendenti che poi firmate insieme, immagino tuttavia che si tratti di percorsi non del tutto autonomi. Mi spiegate meglio come sono divisi i ruoli tra voi due e quali sono i momenti di condivisione?

B&C In realtà noi lavoriamo in autonomia, in modo che ciascuno porta avanti il proprio progetto e la propria idea. Per certi versi tra noi si stabilisce anche una sorta di competizione.

FP Vi è mai capitato di avere opinioni divergenti su un lavoro, di non approvare l'uno l'operato dell'altro? Come risolvete il dissidio?

B&C Lavorare insieme è un esercizio importante e continuo di accettazione dell'altro. Il nostro rapporto professionale comporta un confronto costante tra le rispettive diverse posizioni, un confronto che talvolta diventa pure scontro, ma che poi si ricompone sempre perché di base c'è una profonda fiducia e stima reciproca. All'inizio chi assisteva alle nostre discussioni faceva pronostici disastrosi: «quei due dureranno una settimana!», di fatto siamo ancora qui e sono passati quasi quarant'anni.

FP Immagino che spesso vi abbiano chiesto, appunto, come avete fatto a restare uniti per tutti questi anni, io vorrei chiedervi piuttosto che cosa vi ha tenuto per tutti questi anni legati alla ceramica?

B&C Se la ceramica si fosse rivelata una scelta fallimentare, probabilmente l'avremmo abbandonata, ma al contrario durante il nostro percorso abbiamo ricevuto delle continue conferme che hanno sostenuto la nostra scelta iniziale verso questo *medium*. In più la nostra ricerca e la nostra specializzazione si sono rivelate spendibili anche nel lavoro esecutivo, nel senso che ci hanno consentito di realizzare opere per conto di artisti già più affermati di noi. La ceramica è probabilmente la più complessa e poliedrica delle discipline artistiche, ma soprattutto è la meno costosa e questo è fondamentale. Abbiamo realizzato anche opere in marmo, bronzo o altri metalli, e ci sarebbe piaciuto anche proseguire su quella strada, ma i costi sono veramente proibitivi, pertanto abbiamo scelto una materia povera, ma capace allo stesso tempo di darci la possibilità di esprimerci attraverso la forma e il colore. Altro fattore importante è la possibilità di sviluppare in proprio l'intero processo di lavorazione.

FP Quali sono gli artisti del passato o della scena contemporanea che ammirate di più?

B&C Abbiamo sempre guardato con molto interesse all'area artistica del Surrealismo e ad artisti come De Chirico, Savinio, Dalì, Magritte... per la loro capacità di rompere gli schemi mentali.

FP In verità questa componente surreale è piuttosto evidente nei vostri lavori, ad esempio della presenza di elementi della composizione che non appartengono al contesto...

B&C Si è così. Ad esempio un nostro lavoro molto vicino a Magritte è l'opera *Melanconia*. Ci affascina la personalità di quest'uomo apparentemente normale, metodico... che poi nel proprio studio "vedeva" cose incredibili e creava immagini il cui scopo era proprio quello di uscire dalla "gabbia della realtà" e di liberarsi dalle "pareti" mentali delle consuetudini. Per quanto riguarda invece l'arte del passato, se dobbiamo fare un nome questo è senza dubbio Caravaggio, non solo per le nature morte, ma soprattutto per l'altissima definizione delle sue immagini pittoriche, pressoché fotografiche, per il verismo nella resa della materia e per l'uso della luce. Anche da confronto con i suoi seguaci seicentisti si ravvede la distanza tra la sua capacità inarrivabile rispetto a quella di altri artisti. Poi ci sono i pittori nordici che ci interessano molto per ragioni analoghe.

FP Nel Manifesto del Nouveau Réalisme si parla di «appassionante avventura del reale percepito in sé, e non attraverso il prisma della trascrizione concettuale o immaginativa». Mi sembra che questa definizione si sposi bene con le vostre opere e col vostro approccio all'oggetto quotidiano interpretato come mero oggetto estetico. Cosa ne pensate? Riconoscete un'influenza della poetica Nouveau Réalisme (accumulazioni, assemblaggi, quadri-trappola) nel vostro lavoro?

B&C Ci ritroviamo perfettamente in questa definizione, nel senso che nel nostro percorso siamo passati da un momento iniziale nel quale abbiamo dato vita a creazioni che "assomigliavano" a noi stessi, ad un momento successivo nel quale abbiamo scelto di dare alle nostre opere una somiglianza stringente con la realtà, così da fare in modo che ciascuno potesse riconoscere senza ambiguità l'oggetto della rappresentazione. Ci siamo pertanto concentrati sui valori estetici del dato reale. Nel caso di Spoerri, lui ha fatto un percorso di scoperta della bellezza simile al nostro, nel senso che facendo il ristoratore a Parigi, nello sparecchiare i tavoli si è reso conto di avere a che fare con degli oggetti artistici, come delle nature morte, pertanto ha sviluppato un procedimento per fissarle così come erano nel tempo. Noi abbiamo affrontato il tema delle sparecchiature per la prima volta nel 1979-80 essendo giunti – senza conoscere il lavoro di Spoerri – alla medesima considerazione del valore estetico dello scarto in quanto natura morta. Tuttavia a quel tempo, sebbene il concetto fosse già chiaro in noi, era espresso con una forma che possiamo definire più grezza, meno oggettuale. C'è stata poi una svolta da ricollegare ad un episodio. Quando Gian Enzo Sperone è venuto a trovarci non ha riconosciuto il soggetto di una nostra scultura che rappresentava una torta e questo ci ha posto di fronte alla constatazione che come lui ci sarebbero state una quantità di persone che non avrebbero decifrato il significato dell'opera e che perciò se intendevamo allargare il campo, avremmo dovuto lavorare sull'oggettualità.

FP Dunque per voi la comunicazione con il pubblico è un aspetto importante?

B&C Assolutamente sì. La capacità di comunicazione di un'opera è un aspetto per noi fondamentale. E lo è altrettanto la vendita, non perché siamo venali, ma perché la vendita di un oggetto rappresenta una conferma importante.

FP Quale ritenete sia il segreto del vostro successo, o meglio l'elemento che a vostro parere

determina il maggiore impatto sul pubblico e sulla critica?

B&C Beh, intanto il nostro successo non è ancora “successo”. Nel senso che c’è ancora un tratto di strada da fare per potersi definire artisti di successo. Talvolta il raggiungimento dei vertici del successo, non dipende tanto da quello che l’artista fa in sé, ma dalla consonanza con i tempi, nel senso che può dipendere da fattori esterni di tipo culturale o legati ad andamenti del mercato, pertanto può capitare che ci si trovi coinvolti in un andamento generale, in una sorta di “grande onda”, che ti spinge in alto. Generalmente nel mercato dell’arte non si lavora per allargare il campo d’interesse in maniera omogenea, ma si seguono delle tendenze che di volta in volta valorizzano determinati periodi o ambiti, lasciando in ombra altre realtà, fintanto che non arriva anche per queste il loro tempo. Questo spiega perché ad un certo punto artisti anche affermati scompaiano del tutto dal mercato per poi magari riapparire a distanza di anni. D’altro canto questo è un problema per chi lavora in questo campo.

FP A cosa si deve la vostra preferenza, oramai da molti anni, per quello che con vecchi parametri si può definire il genere della natura morta, o *vanitas*, in altri termini l’esclusione della figura umana dalla rappresentazione?

B&C Il “Ricordati che devi morire” è per noi uno slogan oramai associato al nostro lavoro. Ne è stato scritto molto. A tal proposito ricordo che una volta a Siena presso la tomba di Santa Caterina mi capitò di leggere un cartiglio posto in una nicchia con un teschio che recitava: «Come tu sei fui ancor’io, com’io sono sarai ancor tu». Questa frase è entrata nel nostro lavoro e l’abbiamo utilizzata tante volte, in quanto suscita una riflessione interessante e affatto banale, nel senso che talvolta le rappresentazioni rendono perfettamente un significato più delle parole stesse. In altri termini, perché si attui una riflessione, non basta essere a conoscenza di qualcosa.

FP C’è dunque una volontà di indurre una riflessione. Allo stesso tempo, come avete dichiarato in altre occasioni, c’è anche in parallelo la volontà di distrarre l’osservatore, cioè di non sottoporlo ad un confronto brutale o violento con la verità.

B&C Sì, infatti è così. Quando inseriamo elementi come la farfalla o la coccinella lo facciamo con l’intento di conferire all’immagine una certa leggerezza. Naturalmente talvolta questo è stato letto in modo distorto, ad esempio le farfalle sulla testa del pescespada o di altre decapitazioni sono state lette come farfalle carnivore, in realtà la nostra idea era all’opposto richiamare il significato della rinascita e della rigenerazione, tant’è che le farfalle spesso sollevano questi corpi come a volerli portare verso l’alto e quindi a voler dischiudere una possibilità di riscatto.

FP Perciò è come se voi offriste a chi guarda l’opportunità di contemplare la morte e la fine naturale delle cose, ma allo stesso lo sollecitaste a riflettere su un aldilà, su un “secondo tempo” che può avere una connotazione positiva consequenziale a un comportamento positivo. Questo mi fa pensare al monito espresso dal vostro titolo *Scegli il Paradiso*.

B&C Sì esattamente. Noi siamo convinti che l’uomo abbia sempre una possibilità di scelta e con

le nostre opere cerchiamo di suggerire quale può essere la scelta giusta o quantomeno di rappresentare questo orientamento ascensionale. Un altro lavoro che esprime questo pensiero è la sedia elettrica con le farfalle. Si tratta di un lavoro con un contenuto sociologico, in quanto intende suscitare una riflessione sulla pena di morte, ma anche in questo caso abbiamo preparato tre tipologie di farfalle atte a rappresentare le tre etnie (bianca, nera e ispanica) che sono soggette a questo strumento di morte e l'idea prevedeva di tatuare sulle ali delle farfalle una data per ciascun condannato a morte, così da rappresentarne in qualche modo l'anima. Per prepararci a questo lavoro ci siamo documentati andando anche a leggere i reati terribili commessi da questi assassini. Tuttavia anche venendo a conoscenza delle atrocità commesse, restava ferma dentro di noi la convinzione che una parte di ciascuna di quelle persone poteva comunque salvarsi. In altri termini non crediamo nella totale negatività dell'uomo.

FP Avete spesso ribadito che il vostro messaggio – se di messaggio si può parlare – non è meramente ecologico. La vostra preferenza per i soggetti animali, talvolta con rimandi iconografici a personaggi umani (esempio teste di animali nel piatto a mo' di san Giovanni decollato) è solo di natura estetica oppure ha un significato metaforico e quale?

B&C Abbiamo scelto di rappresentare non l'uomo ma le sue tracce. Tuttavia adesso è in preparazione un'opera nella quale il protagonista è un essere umano e nel futuro non escludiamo di sviluppare analoghi soggetti. Quanto agli animali, ci è stata spesso applicata l'etichetta di artisti ecologisti, ma impropriamente. L'animale ha un lungo passato nell'arte e funziona sempre come metafora dell'uomo, anche nelle nostre opere ha questo significato. Un tipico esempio è quello citato delle teste decollate degli animali che naturalmente sono una suggestione del Battista.

FP Esistono alcuni animali ricorrenti che sembrano avere una valenza simbolica, come le farfalle o le coccinelle, che come avete spiegato conferiscono un senso di grazia e leggerezza a composizioni decisamente crude o drammatiche, come la sedia elettrica, gli ossari o la testa di pescespada. In generale, ci sono altri soggetti simbolici ai quali siete legati? Mi aiutate a decodificarli? Per esempio, perché il pappagallo?

B&C Il pappagallo è un simbolo di rigenerazione. L'uovo è un altro nostro simbolo ricorrente perché rappresenta anch'esso la rinascita. Un altro tema che riscuote enorme successo e che pertanto abbiamo molto ripetuto è l'ossario. In quest'ultimo periodo si tratta di un tema abusato nell'arte e nella cultura popolare, ma quando noi abbiamo cominciato a fare ossa e teschi non era così comune. Si tratta naturalmente di un modo per esorcizzare la paura della morte. In generale nelle nostre opere vi sono una quantità di archetipi e questo – come ha osservato una volta una psicologa – potrebbe spiegare l'attrazione da esse prodotta sul pubblico. L'osservatore percepisce inconsciamente nelle nostre opere la rappresentazione delle proprie paure o dei propri desideri e questo rispecchiarsi lo cattura.

FP A proposito di *Composizione in bianco* e di quanto racconta Gianpaolo Bertozzi in un'intervista

sull'ispirazione nata a partire dal gruppo di *Eracle e la cerva*, mi domandavo se non fosse un caso che la scultura citata sia una statua etrusca in terracotta policroma visto che la scultura etrusca è probabilmente il precedente più vicino al vostro tipo di lavoro. Cosa pensate di questa familiarità?

B&C In verità non abbiamo mai riflettuto sulla scultura fittile etrusca come antecedente delle nostre opere e d'altro canto la scultura alla quale abbiamo fatto riferimento è un gruppo bronzeo di Gianbologna, Ercole che combatte con una cerva, ammirato in una collezione privata a Londra.

FP Mi chiarite il significato della denominazione L'Arte del Gianato? Al di là dell'assonanza con la parola *artigianato*, c'è dell'altro?

B&C Il senso era quello di *artigianato* inteso come “quello che si è sempre fatto”.

FP Lavoravate come adesso in autonomia, ciascuno ai propri pezzi o c'era collaborazione nelle fasi operative?

B&C Come adesso ciascuno realizzava il proprio lavoro.

FP Mi ha colpito un dato della vostra biografia: dei primi tre anni in cui avete trasferito la vostra attività all'Opificio (1980-83) non resta pressoché alcuna opera perché non eravate abbastanza soddisfatti degli esiti delle vostre ricerche. Mi dite qualcosa di quella fase di sperimentazione? quale idea stavate perseguendo? quella della figura umana? e perché i risultati erano per voi inadeguati?

B&C Iniziammo a lavorare qui nel 1980 e lo spazio enorme a disposizione ci indusse a pensare in grande, pertanto cominciammo a fare dei calchi sui nostri corpi. Ne nacquero delle figure che però o non vennero neanche cotte o una volta cotte vennero distrutte. Si trattava di figure iperrealiste, ma non ci convincevano. Probabilmente non era il linguaggio a crearci delle perplessità ma il soggetto. In seguito abbiamo fatto grandi figure, ma mai umani in senso stretto, perché abbiamo realizzato le Madonne, un fauno, Pinocchio, insomma personaggi mitici o fiabeschi, non persone comuni.

FP In cosa consisteva il vostro incarico alla Cooperativa Ceramica di Imola e a quale prodotto era finalizzato?

B&C Avevamo la qualifica di proto-designer e facevamo tutto, sia pezzi unici che opere da riprodurre in serie artigianale. In entrambi i casi erano pezzi interamente realizzati da noi, seppure ci fosse una minima équipe a supporto del nostro lavoro, inoltre, potevamo avvalerci anche del reparto artistico, che era strutturato per il completo ciclo produttivo della ceramica di tradizione. La Cooperativa Ceramica, che nasce già nell'Ottocento come manifattura ceramica, ha, infatti, un suo settore artistico che rappresenta il cuore dell'azienda e che tutt'oggi prosegue un tipo di produzione tradizionale parallelamente alla produzione industriale delle piastrelle. Il nostro contributo era finalizzato ad aggiornare la produzione artistico-artigianale e a gettare un ponte tra passato e futuro. Tuttavia i nostri progetti non furono sufficienti a dare impulso al mercato, anche perché pur essendo esposti nelle fiere con un certo interesse di pubblico, non potevano contare su un adeguato sistema di divulgazione e vendita, cosa che era invece riservata alla produzione

industriale. Cosicché la collaborazione ad un certo punto non ebbe più ragione di continuare.

FP Lavoravate come Giampaolo Bertozzi e Stefano Dal Monte Casoni o come Bertozzi & Casoni?

B&C Lavoravamo già come Bertozzi & Casoni in quanto avevamo già costituito la nostra società. Peraltro quando ci hanno chiamato era un momento difficile per il nostro lavoro, perché le vendite non andavano bene, perciò è stata una chiamata per noi provvidenziale, perché ci ha garantito un'entrata considerevole fissa, senza alcun limite sulla nostra attività personale. Infatti, diversamente da quanto accadeva ad altri artisti che collaboravano con la Cooperativa, noi non eravamo tenuti all'esclusiva, perché avevano compreso che le cose che facevamo erano così "avanti" che non avrebbero costituito problemi di concorrenza con loro.

FP Vi faccio la stessa domanda per i lavori svolti per Arman o Mendini, quale ricaduta hanno avuto queste collaborazioni sul vostro lavoro? Guardando i vostri lavori successivi si può pensare che siano state uno stimolo a partecipare con più perentorietà al mondo dell'arte contemporanea?

B&C La realizzazione di opere ceramiche per altri artisti, come Salvo, Arman, Cattelan, Knap, Tilson è stata per noi molto utile per fare un'esperienza indiretta del mondo dell'arte, ossia per osservarlo da "dietro le quinte". Quando abbiamo realizzato opere per grandi artisti arrivavano galleristi e critici e questo ci dava l'opportunità di comprendere le dinamiche dell'arte. Alla fine abbiamo capito che non esistono regole, che l'arte è un mondo in cui vige una totale anarchia, che ogni artista è un caso a sé e che quello che conta è unicamente la determinazione ad andare avanti. In più è importante avere un linguaggio riconoscibile.

FP In cosa consisteva la vostra collaborazione con la rivista *K International Ceramics Magazine*?

B&C La nostra collaborazione con l'editore Alberto Greco di Milano consisteva nell'impiego dei nostri lavori per le immagini di copertina della rivista *K*. Si trattava di una rivista esclusiva e i nostri lavori erano finalizzati a costituire un richiamo per una certa nicchia di mercato a cui era rivolta la pubblicazione.

FP Mi parlate del vostro impegno nel design?

B&C Abbiamo fatto diverse cose di design, ma si tratta sempre di pezzi unici oppure di pezzi a tiratura molto limitata, non di progettazione industriale. Nei tardi anni Ottanta e nei Novanta abbiamo lavorato con una galleria di Milano, Dilmos, che proponeva una selezione molto interessante e di avanguardia, con grandi artisti o architetti, che erano di stimolo anche per noi, tipo Ron Arad o Danny Lane. Abbiamo sviluppato qualche progetto da realizzare artigianalmente con il Laboratorio Pesaro, che ancora commercializza alcuni nostri progetti.

FP Nella letteratura che vi riguarda si parla di una svolta nel vostro percorso avvenuta nel 2000, col passaggio dalla maiolica a nuovi mezzi derivati dalla produzione industriale. Cosa si intende?

B&C In generale abbiamo sempre usato terre e smalti comuni, i nostri fornitori sono i medesimi degli altri ceramisti e gran parte delle materie prime e dei processi di cui ci serviamo sono accessibili a qualsiasi addetto alla materia. In più però nel momento in cui noi ci siamo costituiti come azienda

abbiamo voluto puntare anche sull'avanzamento tecnico della disciplina, così abbiamo cominciato ad attingere anche dalla ceramica industriale che si è sviluppata moltissimo in epoca recente e che perciò è capace di offrire prestazioni tecniche una volta impensabili per la ceramica artistica. In questo siamo diversi da molti ceramisti che restano ancorati ai metodi in uso nel settore artigianale e artistico e che non investono nella ricerca, tuttavia questo è vero fino ad un certo punto, nel senso che, da una parte noi abbiamo fatto molto lavoro empirico per spingerci sempre più avanti, dall'altra però – ed è quello che secondo me [Bertozzi] conta maggiormente – abbiamo cominciato anche a pensare in modo libero, senza i limiti che adotterebbe un ceramista ed è in questo approccio la differenza tra un tecnico e un artista, nella misura in cui l'azzardo di poter superare un limite ti aiuta effettivamente a superarlo. In verità io sono convinto che dal punto di vista tecnico noi non siamo un granché, nel senso che la nostra abilità non è nella tecnica, ma la tecnica è semplicemente una “finestra” attraverso la quale guardare oltre. Grazie alla nostra visione artistica abbiamo sperimentato e ottenuto quello che cercavamo, spingendo processi e materiali fino alle estreme conseguenze.

FP Effettivamente siete riusciti ad ottenere prestazioni eccezionali dalla ceramica e a fare cose che prima non si ritenevano possibili, come la cottura di grandi sculture in un sol pezzo o l'estrema sottigliezza di alcuni elementi. Come siete giunti a tali traguardi?

B&C La realizzazione della prima grande scultura – la Madonna – cotta in un solo pezzo è stata una sfida che ci siamo posti. Tutte le opere ceramiche di grandi dimensioni della storia sono state realizzate in più sezioni, noi abbiamo studiato il problema e abbiamo forzato le consuetudini. Ad esempio di regola non si possono mischiare argille diverse, tipo terraglia, maiolica e grès, perché cuociono a temperature diverse e soprattutto perché hanno ritiri diversi. Noi invece lo abbiamo fatto e di fatto non è successo nulla, nel senso che abbiamo sviluppato una modalità di stampatura a incremento progressivo basato sull'aggiunta graduale di semire all'argilla che ci ha consentito di cuocere in una sola volta un materiale composto da argille diverse. Dopo la scultura della Madonna, tutte le grandi plastiche che abbiamo eseguito, come l'orso o il gorilla, sono state cotte in un unico pezzo. Per quanto riguarda gli oggetti sottili, ad esempio le posate nelle sparecchiature che sono in ceramica, la verosimiglianza è dovuta, appunto, oltre che alla superficie metallica, al rispetto delle dimensioni reali, cosa che in ceramica di norma non accade, nel senso che un altro ceramista avrebbe rinforzato lo spessore, mentre noi abbiamo semplicemente ignorato il problema e adottato gli spessori reali per quell'atteggiamento di apertura mentale di cui parlavamo.

FP In alcune opere come *Composizione in bianco* o *Rebus* si legge in didascalia bronzo e ceramica. In generale, volevo sapere quand'è che deragate alla ceramica e con quali materiali? perché a guardare le vostre opere si ha l'impressione che non ci sia nulla dell'universo naturale o artificiale che non siate in grado di imitare in modo assolutamente fedele.

B&C Nella *Composizione in bianco* la rete è in bronzo, mentre in *Rebus* è in bronzo tutto l'abete e

sono in ceramica le palle di Natale. Ma non sono le uniche opere non interamente ceramiche. Ad esempio in *Madonna scheletrita* abbiamo usato l'argento per lo scheletro, ma si è trattato di una richiesta specifica del gallerista. Talvolta l'uso della ceramica non è impedito dalle possibilità di realizzazione dell'oggetto o di imitazione del materiale, quanto piuttosto dalle possibilità di trasporto dell'opera. Sarebbe stato possibile realizzare la rete di *Composizione in bianco* in ceramica, ma si sarebbe rotta alla prima esposizione, mentre il bronzo ha consentito svariati trasferimenti dell'opera. Diversamente le farfalle che ricorrono in molte nostre opere sono in porcellana e sono piuttosto resistenti al trasporto.

FP Ci sono fasi di lavorazione a freddo, tipo incollaggi o dipinture o l'opera è integralmente cotta?

B&C Si ci sono degli interventi eseguiti anche a freddo. Tenzialmente forziamo il più possibile i materiali, mettendo in forno le cose più improbabili e può anche capitare che durante la cottura le composizioni assumano un assetto diverso da quello stabilito, tuttavia l'elemento del caos ci piace molto, perciò mettiamo anche in conto un margine d'imprevisto. Ad ogni modo le composizioni più complesse sono eseguite in parti separate che sono assemblate successivamente con dei collanti.

FP Le vostre sono opere esemplari unici?

B&C Assolutamente sì, le nostre opere sono sempre pezzi unici, anche se si avvalgono di modelli o di elementi ripetuti. Conserviamo di tutte le plastiche eseguite rigorosamente a mano il calco in gesso, ma quando riutilizziamo un elemento differenziamo sempre la composizione d'insieme.

FP Quante altre persone lavorano con voi e che tipo di lavoro svolgono le maestranze delle quali vi servite?

B&C Abbiamo qualche collaboratore, ma sostanzialmente siamo quattro o cinque persone in tutto e riusciamo ad essere pienamente autosufficienti nel processo produttivo.

FP Nella riproduzione degli oggetti o dei piccoli animali seguite anche il metodo del calco dal vero, stile Palissy? Tutto il resto è modellato?

B&C Sì per gli oggetti ci serviamo anche di calchi eseguiti sugli oggetti, ma per gli animali sono tutte plastiche modellate a mano, anche per i rettili sono fatti interamente a mano e rifiniti nei minimi dettagli, come le scaglie della pelle del serpente. Ci serviamo solo di immagini fotografiche. Siamo molto soddisfatti del realismo che abbiamo raggiunto, ad esempio nella rappresentazione dell'orso polare o del gorilla.

FP Quando inserite oggetti in ceramica nei vostri lavori, come zuppiere o tazzine, li prendete dalla realtà oppure anche quelli sono rifatti da voi *ad hoc* per l'opera?

B&C Realizziamo noi anche piatti o altre stoviglie che compaiono nelle nostre composizioni per una questione di coerenza. In origine abbiamo utilizzato in una sola occasione un pezzo preso dalla realtà ed è stata una bella esperienza, ma non si è più ripetuta proprio per rispetto all'impostazione concettuale data al lavoro che altrimenti sposterebbe all'ambito del ready-made, che invece

abbiamo escluso dal nostro linguaggio. Le nostre opere, al di là del caos apparente, sono improntate ad un ordine e a una logica ben precisa.

FP La fase della composizione degli elementi ceramici nell'insieme mi ha fatto pensare ad una sorta di ikebana, mi raccontate come si svolge questo processo compositivo e quali regole lo governano?

B&C Abbiamo una serie di modelli di oggetti che poi combiniamo insieme secondo un'idea. Molto è modellato all'impronta. Ad esempio nell'opera preparata per la mostra *Minimi Avanzì* di Ascoli Piceno e raffigurante una grande sparecchiatura di una tavola di oltre tre metri, abbiamo cominciato ad immaginare cosa le persone avessero mangiato, come si fossero intrattenute a tavola, come avessero poi raccolto le stoviglie dalla tavola, pertanto nell'opera c'è dapprima un intento narrativo, poi più propriamente scultoreo. C'è anche un po' il concetto di ikebana, nel senso di guardare il risultato estetico della composizione, però poi si va oltre con l'inserimento di alcune note stonate o *nonsense* che servono a catturare l'attenzione, a creare spiazzamento e soprattutto a suscitare delle domande, che è secondo noi il fine dell'arte. La mente dell'artista è più incline a porsi degli interrogativi – che sono poi quelli eterni, che l'uomo si pone da sempre –, pertanto nella testa c'è come un continuo circuito di pensiero che apparentemente non conduce a nulla, quest'idea è ben rappresentata nella nostra opera *Composizione scomposizione*, un grande impianto di tubi che vanno da una parte e dall'altra, e di tanto in tanto approdano a nicchie che contengono simboli di possibili “risposte” religiose, filosofiche o culturali. È anche una rappresentazione del nostro modo di lavorare, una *summa* del nostro messaggio. Come lo è anche l'opera *Composizione non finita-infinita*, con le cassette del pronto soccorso che fanno riferimento al dolore del mondo, un dolore che l'uomo è il solo essere in grado di percepire e che è in qualche modo infinito e universale, cosicché anche qui i ritratti e i simboli, spesso citazioni dalla storia dell'arte, sono come punti di appiglio alla disperazione dell'uomo. Poi c'è il riferimento al concetto del tempo, anch'esso proprio della condizione umana, nel senso che è una convenzione inventata dall'uomo, ed è rappresentato dall'alveare che è una manifestazione della natura che si riappropria degli spazi abbandonati dall'uomo.

Bibliografia citata

ANTELLING 1898: M. ANTELLING, *Arte Industriale nella esposizione italiana di Torino. Ceramica*, in «Arte italiana decorativa e industriale», n. 11, Milano, 1898

ARGAN 1965: G.C. ARGAN, *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1965

BARTOLI 2010: M. BARTOLI, *Polvere. L'arte di Bertozzi&Casoni. Viaggio tra Venezia e New York*, documentario, Italia, 2010

BELLUOMINI PUCCI-BORELLA 2010: A. BELLUOMINI PUCCI - G. BORELLA (a cura di), *Galileo Chini e la Toscana*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010

BENELLI 1898: S. BENELLI, *L'arte della Ceramica* in «Il Marzocco», n. 37, a. III, Firenze, 1898

BENELLI 1899: S. BENELLI, *Le ceramiche di Galileo Chini di Firenze*, in «Emporium», n. 49, vol. IX, Castelfiorentino, 1899

- BENZI 1998: F. BENZI (a cura di), *Il tarlo polverizza anche la quercia. Le memorie di Galileo Chini*, Firenze, Maschietto, 1998
- BENZI-MARGOZZI 2006: F. BENZI - M. MARGOZZI (a cura di), *Galileo Chini. Dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*, catalogo, Milano, Electa - Mondadori, 2006
- BENJAMIN 1982: W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1982
- BERTONI 2008: F. BERTONI, *Bertozzì & Casoni "Nulla è come appare. Forse": una mostra d'eccezione*, in «Faenza», fasc. I-VI, Faenza, 2008
- BERTONI 2010: F. BERTONI, *Bertozzì & Casoni. Pot-pourri Brillo box Riflessione Al bar Grottesca*, Sent, Sperone 2010
- BERTONI 2016: F. BERTONI, *Bertozzì & Casoni, scultori con la ceramica*, in «La Ceramica Moderna & Antica», n. 292-293, Misterbianco, aprile-settembre 2016
- BERTONI-SILVESTRINI 2005: F. BERTONI - J. SILVESTRINI, *La ceramica italiana del Novecento*, Milano, Electa, 2005
- BERTONI-SILVESTRINI 2010: F. BERTONI, *Bertozzì & Casoni. Opere/Works 1980-2010*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2010
- BOITO 1884: C. BOITO, *Il bello nella Esposizione di Torino*, in «Nuova Antologia», Firenze, 1 novembre 1884
- BOLOGNA 1972: F. BOLOGNA, *Dalle Arti Minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari, Laterza, 1972
- BREVI 2014: M. BREVI, *Le ceramiche delle finzioni meravigliose*, in «Arte», n. 490, 2014
- BUDDENSIEG 1984: T. BUDDENSIEG, *Ceramiche della Repubblica di Weimar*, Milano, Electa, 1984
- CANTELLI 1976: G. CANTELLI, *Il Museo Stibbert di Firenze. I depositi e l'archivio*, vol. 4, Firenze, Electa, 1976
- CASADIO 2004: L. CASADIO, *Le immagini della mente. Per una psicoanalisi del cinema, dell'arte e della letteratura*, Milano, Franco Angeli, 2004
- CASALI 2014: C. CASALI, *Un XX secolo vivace e straordinario*, in «Faenza», n. 2, Faenza, 2014
- CASCIARO 2014: R. CASCIARO (a cura di), *L'arte di studiare l'arte. Scritti degli amici di Regina Poso*, Lecce, Mario Congedo Editore, 2014
- CEFARIELLO GROSSO 1981: G. CEFARIELLO GROSSO, *Note su problemi tecnici relativi alla Ceramica Chini: lettere di Bernardino Pepi a Chino Chini*, in «Faenza», n. 1-4, Faenza, 1981
- CEFARIELLO GROSSO 1989: G. CEFARIELLO GROSSO, *L'Arte della Ceramica di Firenze*, in MONTI (a cura di), *La manifattura Chini*, Roma, De Luca, 1989
- CEFARIELLO GROSSO 1990: G. CEFARIELLO GROSSO (a cura di), *Vetri e ceramiche lungo l'Affrico: Chini e Polloni: arte e arte applicata nel Liberty fiorentino*, Firenze, Art World Media, 1990
- CEFARIELLO GROSSO 2006: G. CEFARIELLO GROSSO, *Galileo Chini e il sorgere della ceramica moderna italiana*, in F. BENZI - M. MARGOZZI (a cura di), *Galileo Chini. Dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*, catalogo, Milano, Electa - Mondadori, 2006
- CHINI 1953: C. CHINI, *Ceramiche moderne di Toscana*, in «Faenza», fasc. II, Faenza, 1953
- CHRISTOFER 2001: J. CHRISTOFER, *Tile panels by William De Morgan for the Peninsular and Oriental Steam Navigational Company*, in «The Burlington Magazine», n. 1179, vol. 143, London, giugno 2001
- CLAYTON-STAMM 1967: M.D.E. CLAYTON-STAMM, *William de Morgan and his pottery*, in «Apollo», n. 59, London, gennaio 1967
- COLASANTI 1902: A. COLASANTI, *Arte contemporanea. L'esposizione internazionale d'arte decorativa moderna in Torino*, in «L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna e d'arte decorativa», Roma, Danesi - Hoepli, 1902
- CONTI-CEFARIELLO GROSSO 1990: G. CONTI - G. CEFARIELLO GROSSO, *La maiolica Cantagalli e le manifatture ceramiche fiorentine*, Roma-Firenze, De Luca, 1990
- CORONA 1885: G. CORONA, *La ceramica*, Milano, Ulrico Hoepli, 1885
- CRESTI-MARSAN 1989: C. CRESTI - C. MARSAN (a cura di), *Galileo Chini. Liberty ed oltre*, Firenze, Arnaud Becocci, 1989
- CURTO-FARINELLA 2001: G. CURTO - G.A. FARINELLA, *Daniel Spoerri. La catena genetica del mercato delle pulci*, catalogo, Milano, Silvana, 2001

- DAMIGELLA 1989: A.M. DAMIGELLA, *Gauguin*, Firenze, Giunti, 1989
- DE FILARTE 1884: U. DE FILARTE [Francesco Brambilla], *Fra le ceramiche all'Esposizione V*, in «Gazzetta del popolo», 27 maggio 1884
- DE MAURI 1988: L. DE MAURI, *L'amatore di maioliche e porcellane*, Milano, Editore Ulrico Hoepli Milano, 1988
- DE MORGAN 1892: W. DE MORGAN, *Lustreware*, in «Journal of the Society of Arts», London, George Bell, June 24, 1892
- FARFA 1933: FARFA, *Noi miliardario della fantasia*, La Prora, Milano, 1933
- FONTANA 1939: L. FONTANA, *La mia ceramica*, in «Tempo», 21 settembre 1939
- FRESCOBALDI MALENCHINI-RUCELLAI 2011: L. FRESCOBALDI MALENCHINI - O. RUCELLAI (a cura di), *Il risorgimento della maiolica italiana: Ginori e Cantagalli*, catalogo, Firenze, Polistampa, 2011
- GAUGUIN 1889: P. GAUGUIN, *Notes sur l'art à l'Exposition Universelle*, in «Le Moderniste illustré», 11, Parigi, 4 luglio 1889
- GAUNT-CLAYTON-STAMM 1971: W. GAUNT - M.D.E. CLAYTON-STAMM, *William de Morgan*, London, Studio Vista, 1971
- GIUNTI 1927: V. GIUNTI, *La maiolica italiana*, Milano, Hoepli, 1927
- GONNELLI 2014: E. GONNELLI, *L'Archivio della Manifattura Chini*, in «Quaderni di storia e cultura viareggina», n. 7, 2014
- I. M. A. 1903: I. M. A., *Florence*, in «The Studio», vol. 29, n. 125, London, 1903
- LABÒ 1910: M. LABÒ, *La ceramica in Italia e Galileo Chini* in «Per l'arte», n. 10, a. II, Torino, 1910
- LAVINI 1911: G. LAVINI, *L'Arte Industriale all'Esposizione di Torino*, in «Arte Italiana Decorativa e Industriale», n.11, Milano, 1911
- MARINI 2006: M. MARINI, «Suggerimenti archeologici» nelle maioliche di Galileo Chini, in «CeramicAntica», n. 173, Ferrara, 2006
- MANIERI ELIA 1985: M. MANIERI ELIA (a cura di), *William Morris: opere*, Bari-Roma, Laterza, 1985
- MARTORANO 2014: A. MARTORANO, *L'Archivio di Galileo Chini. Introduzione, inventario*, Lucca, Istituto Storico Lucchese, 2014
- MELANI 1902: A. MELANI, *L'Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino* in «Arte Italiana Decorativa e Industriale», a. VII, Milano, Hoepli, 1902
- MICHAUD 2007: Y. MICHAUD, *L'arte allo stato gassoso*, Roma, Idea, 2007
- MILLNER 2015: A. MILLNER, *Damascus tiles*, Prestel, Munich London New York, 2015
- MONTI 1989: R. MONTI (a cura di), *La manifattura Chini*, Roma, De Luca, 1989
- MORRIS 1917: M. MORRIS, *William De Morgan*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», nn. 172-173, vol. XXXI, London, giugno-dicembre 1917
- NOVELLI 1888: C. NOVELLI, *L'arte ceramica all'esposizione di Venezia del 1887 in rapporto alla produzione dell'ultimo decennio*, in *Annali dell'industria e del commercio*, Roma, Tipografia Eredi Botta, 1888
- OJETTI 1903: U. OJETTI, *L'Arte della Ceramica*, in «Messaggero del Mugello», Borgo San Lorenzo, 17 maggio 1903
- PARMESANI-ALAMARO-DAOLIO 1998: L. PARMESANI - E. ALAMARO - R. DAOLIO, *Bertozzzi & Casoni, Biografia illustrata. Innovazione di processo, innovazione di prodotto. Scegli il Paradiso*, Fusignano, Grafiche Morandi, 1998
- PICA 1903: V. PICA, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903
- PIERI 2007: G. PIERI, *The Influence of Pre-Raphaelitism on Fin de Siècle Italy: Art, Beauty and Culture*, London, Maney Publishing, 2007
- PINKHAM 1973: R. PINKHAM, *Catalogue of Pottery by William De Morgan*, catalogo, London, Victoria and Albert Museum, 1973
- REGGI 1979: G.L. REGGI, *Cooperativa Ceramica Imola. Sezione storico-artistica*, Imola, Galeati, 1979
- SAPORI 1921: F. SAPORI, *La prima mostra biennale d'arte in Roma*, in «Emporium», n. 318, vol. LIII, Castelfiorentino, 1921

- SARDELLA 2005: F. SARDELLA, *Bertozzi & Casoni. Non Ricordo*, Milano, Gruppo Spaggiari Parma, 2015
- SCARFOGLIO 1884: E. SCARFOGLIO, *Dall'Esposizione. Creta e cretini*, in «Fanfulla della Domenica», Roma, 6 luglio 1884
- SEMERARI 1994: L. SEMERARI, *La grammatica dell'ornamento: arte e industria tra Otto e Novecento*, Bari, Dedalo, 1994
- SENALDI 2005: M. SENALDI (a cura di), *Bertozzi & Casoni*, catalogo, Milano, Sperone Westwater, 2005
- SENALDI 2007: M. SENALDI (a cura di), *Bertozzi & Casoni. Le bugie dell'arte*, catalogo, Bologna, Damiani Editore, 2007
- SOFFICI 1954: A. SOFFICI, *Il salto vitale. Giovinezza*, Firenze, Vallecchi, 1954
- SOLMI 1986: F. SOLMI, *Spoldi, Bertozzi e Dal Monte Casoni a Imola*, in «I Quadreni dell'Emilceramica», n. 4, Faenza, 1986
- STELLA 2009: D. STELLA (a cura di), *Le Nouveau Realisme: i cinquant'anni 1960-2010*, catalogo, Brescia, Agnellini Arte Moderna, 2009
- STIRLING 1922: A.M.W. STIRLING, *William de Morgan and His Wife*, New York, H. Holt and Company, 1922
- STUDI 1977: *Studi sul surrealismo. Atti del Convegno di studi sul Surrealismo, Università di Salerno, 1973*, Roma, Officina, 1977
- TERRAROLI-CRETELLA 2014: V. TERRAROLI - S. CRETELLA (a cura di), *Ceramiche italiane d'arte tra Liberty e Informale. La fragile bellezza*, catalogo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014
- THOMPSON 2011: E.P. THOMPSON, *William Morris. Romantic to revolutionary*, Pontypool, The Merlin Press, 2011
- TONELLI-BAZZOTTI-SILVESTRINI 2014: M. TONELLI - U. BAZZOTTI - J. SILVESTRINI, *Bertozzi & Casoni. Dove Come Quando*, Torino, Allemandi, 2014
- TRALDI 1987: R. TRALDI, *Precisazioni sui rapporti di Bernardino Pepi con l'«Arte della Ceramica» di Firenze. Prima parte: il carteggio dal 1897 al 1900*, in «Faenza», n. 4-5, Faenza, 1987
- VANDELLI 1993: V. VANDELLI *et al.*, *Bertozzi & Dal Monte Casoni snc*, catalogo, Sassuolo, Zanichelli, 1993
- VAN LEMMEN 1993: H. VAN LEMMEN, *Tiles in architecture*, London, Laurence King, 1993
- VARGAS LLOSA 2016: M. VARGAS LLOSA, *Quest'arte mettiamola da parte*, in «la Repubblica», Roma, 30 luglio 2016
- VIANELLO 1964: G. VIANELLO, *Galileo Chini e il Liberty in Italia*, catalogo, Firenze, Sansoni, 1964
- VINCA MASINI 1976: L. VINCA MASINI, *Art Nouveau*, Firenze, Giunti Martello, 1976
- WATTS-DUNTON 1916: T. WATTS-DUNTON, *Old Familiar Faces*, New York, E. P. Dutton and Company, 1916
- ZUCCARI 2011: M. ZUCCARI, *Bertozzi & Casoni. Disastri & Bellezze*, in «Inside Art», n. 81, 2011

Postilla bibliografica di approfondimento

- L. AIMONE - C. OLMO, *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino, Allemandi, 1990
- M. AMARI, *I Musei delle aziende. La cultura della tecnica tra arte e storia*, Milano, Franco Angeli, 1997
- E. AITELLI, *Esposizione internazionale d'arte decorativa a Torino. L'Italia e gli Italiani*, in «Natura e Arte», fasc. XVIII, Roma-Milano, 1901-02
- E. BAIRATI - R. BOSSAGLIA - M. ROSCI, *L'Italia Liberty: l'arredamento e le arti decorative*, Milano, Görlich, 1973
- F. BALDRY, *La comunità anglo-americana e Firenze tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: creazione e diffusione di un gusto*, in R.C. PROTO PISANI - F. BALDRY (a cura di), *Federigo e la bottega degli Angeli. Palazzo Davanzati fra realtà e sogno*, Livorno, Sillabe, 2009
- E. BARBOLINI FERRARI - A. BULGARELLI, *Passato prossimo: tra antiquariato e modernariato*, Modena, Artioli, 2000
- P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Bello Ideale al Preraffaellismo*, Vol. 1. Firenze, D'Anna, 1972
- L. BARSÌ, *Achille Perilli e la ceramica in Italia nel Novecento*, catalogo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014
- R. BELLINI - M. FOLINI (a cura di), *Artisti e fornaci. La felice stagione della ceramica a Roma e nel Lazio (1880-*

- 1930), catalogo, Roma, De Luca, 2005
- F. BENZI (a cura di), *Il Liberty in Italia*, catalogo, Milano, Federico Motta, 2001
- F. BENZI, *Con gli occhi dell'anima*, in «Art e dossier», n. 21, Firenze, 2006
- F. BENZI, *La casa delle vacanze. La casa atelier di Galileo Chini nel centenario dell'edificazione 1914-2014*, Firenze, Maschietto, 2014
- F. BENZI - F. ANTONACCI (a cura di), *Galileo Chini (18735-1956). Un pittore italiano alla corte del Re del Siam*, catalogo, Roma, 2007
- F. BENZI - G. CEFARIELLO GROSSO (a cura di), *Galileo Chini. Dipinti, Decorazioni, Ceramiche. Opere 1895-1952*, catalogo, Milano, Electa, 1988
- C. BERNARDINI, *Galileo Chini*, Firenze, Arnaud, 1963
- C. BERNARDINI - D. DAVANZO POLI - O. GHETTI BALDI (a cura di), *Aemilia ars 1898-1903. Arts & Crafts a Bologna*, catalogo, A più G, 2001
- S. BERRESFORD, *Preraffaellismo ed Estetismo a Firenze negli ultimi decenni del XIX secolo*, in M. BOSSI - L. TONINI (a cura di), *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento. L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, Firenze, Centro Di 1989
- F. BERTONI, *Bertozzi & Casoni. Regeneration*, catalogo, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2012
- F. BERTONI - C. FORTI, *Bertozzi & Casoni. Il Capitale Umano. Tra Consolazioni e Desolazioni*, catalogo, Modena, Basilito Srl, 2016
- F. BERTONI - A. KUHN - P. BONACINA, *Bertozzi & Casoni, Nicola Bolla, Tania Pistone*, catalogo, Torino, Arti Grafiche Parini, 2012
- F. BERTONI - D. PAPARONI, *Bertozzi & Casoni. Disgrazie*, catalogo, Verona, FaMa Gallery, 2011
- F. BERTONI - J. SILVESTRINI, *La ceramica italiana del Novecento*, Milano, Electa, 2005
- Bertozzi & Casoni*, catalogo, Milano, Galleria Cardi, 2001
- Bertozzi & Casoni. Stagioni*, catalogo, Torino, Arti Grafiche Parini, 2016
- C. BOITO, *Il bello nella Esposizione di Torino*, in «Nuova Antologia», Firenze, 1 novembre 1884
- C. BOITO, *L'arte italiana e l'ornamento floreale*, in «Arte Italiana Decorativa e Industriale», Milano, gennaio 1898
- G.C. BOJANI, *Oggetti di illusione e di meraviglia*, in «K Keramikos», n. 7, Milano, dicembre 1988
- R. BONI, *L'Arte della Ceramica*, in L. BARSÌ, *Achille Perilli e la ceramica in Italia nel Novecento*, catalogo, Milano, Silvana Editoriale, 2014
- R. BOSSAGLIA (a cura di), *Torino 1902: le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, catalogo, Milano, Fabbri, 1994
- R. BOSSAGLIA, *Il Liberty in Italia*, Milano, Charta, 1997
- R. BRANÀ et al., *Premio Pino Pascali 2011: Bertozzi & Casoni*, catalogo, Polignano a mare, Aliante, 2011
- B. BUSCAROLI, *Scherzi di fuoco*, in «Arte», n. 479, 2013
- F. CAGIANELLI - D. MATTEONI (a cura di), *Galileo Chini: la luce della ceramica*, catalogo, Rimini, NFC, 2012
- F. CALAROTA - R. CALAROTA, *L'essenza della terra nell'arte*, catalogo, Bologna, G.A.M. Edizioni Maggiore, 2008
- I. CALISTI - L. QUAQUARELLI (a cura di), *Municipio, Nazione ed Europa fra l'età di Mazzini e l'età di Carducci*, Bologna, Emil, 2006
- A. CARÒLA PERROTTI, *L'eclittismo nelle ceramiche italiane nel periodo post-unitario: tentativo di un confronto fra "Nord" e "Sud"*, in E. Alamaro (a cura di), *Il sogno del principe. Il Museo artistico industriale di Napoli: la ceramica tra Otto e Novecento*, catalogo, Firenze, Centro Di, 1984
- Casa Cantagalli: 13th may-20th june 2002 London*, catalogo, Londra, Fine Art Society Plc., Haslam & Whiteway Ltd., 2002
- C. CASALI (a cura di), *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra. Da Fontana a Leoncillo, da Melotti a Ontani*, catalogo, Pistoia, Gli Ori, 2014
- J. CATLEUGH, *De Morgan, William 1839-1917*, in J. Banham (a cura di), *Encyclopedia of Interior Design*, Routledge, 1997

- G. CEFARIELLO GROSSO, *La manifattura Chini al Palazzo delle Esposizioni di Faenza*, in «Faenza», n. 5, Faenza, 1979
- G. CEFARIELLO GROSSO, *La Manifattura Chini dall'Arte della Ceramica alle Fornaci San Lorenzo*, catalogo, Firenze, Centro Di, 1979
- G. CEFARIELLO GROSSO (a cura di), *Ceramica Chini a lustri metallici*, Faenza, Studio 88, 1993
- G. CEFARIELLO GROSSO (a cura di), *Omaggio a Galileo Chini nel centenario della fondazione de L'arte della ceramica*, catalogo, Firenze, Cassa di risparmio di Firenze, 1996
- G. CEFARIELLO GROSSO (a cura di), *Museo della Manifattura Chini*, Firenze, Polistampa, 1999
- G. CEFARIELLO GROSSO (a cura di), *Le ceramiche di Galileo Chini*, catalogo, Firenze, Maschietto & Musolino, 2000
- G. CEFARIELLO GROSSO, *Galileo Chini e l'ornamentazione ceramica*, in F. Benzi (a cura di), *Ad vivendum. Galileo Chini. la stagione dell'incanto. Affreschi e grandi decorazioni 1904-1942*, catalogo, Pistoia, Maschietto, 2002
- G. CEFARIELLO GROSSO (a cura di), *Il fascino del liberty: progetti e ceramiche di Galileo Chini*, Borgo San Lorenzo, 2003
- G. CEFARIELLO GROSSO, *Tipologie femminili nella ceramica Chini*, in *Le belle donne: gemme, cammei, ceramiche e monete dagli etruschi al liberty*, catalogo, Borgo San Lorenzo, 2003
- Centro Internazionale di Studi e Sperimentazione sulla Ceramica, Imola, Imolagrafiche, 1986
- M. CIACCI - G. GOBBI SICA (a cura di), *I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento*, Livorno, Sillabe, 2004
- S. CIAPPI, *L'opera artistica della manifattura Chini*, in «Libero», n. 19, Pescia, primavera 2002
- P. CHINI POLIDORI - C. PAOLICCHI - L. STEFANELLI TOROSI (a cura di), *Galileo Chini 1873-1956*, catalogo, Milano, Electa, 1987
- I. CREMONA, *Il tempo dell'art nouveau*, Firenze, Vallecchi, 1964
- S. CRETELLA, *Il revival della ceramica italiana visto attraverso l'Esposizione Generale Italiana di Torino del 1884*, in *Crepuscoli dottorali* ([https://crepuscoli.wordpress.com/2012/11/02/il-revival-della-ceramica-italiana-visto-attraverso-lesposizione-generale-italiana-di-torino-del-1884/#\[21\]](https://crepuscoli.wordpress.com/2012/11/02/il-revival-della-ceramica-italiana-visto-attraverso-lesposizione-generale-italiana-di-torino-del-1884/#[21])), pubblicazione 2 novembre 2012, consultazione 9 maggio 2017
- A. D'AGLIANO, *Ceramica dell'Ottocento*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1984
- R. DAOLIO (a cura di), *Bertozzi & Casoni*, Bologna, Pendragon, 2001
- I. DE GUTTRY - M. P. MAINO, *Dagli artisti-artigiani agli architetti-designer*, in G. BOSONI (a cura di), *Il modo italiano. Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo*, Milano, Skira, 2007
- U. DE FILARTE [Francesco Brambilla], *Fra le ceramiche all'Esposizione V*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 27 maggio 1884
- G. DI PIETRANTONIO - F. REFERZA (a cura di), *An Pair. Coppie di fatto nell'arte contemporanea*, catalogo, Castelbasso, Fondazione Malvina Menegaz per le Arti e le Culture, 2010
- F. DOMESTICI, *L'avventura liberty di Galileo Chini*, in «CeramicAntica», n. 12, Ferrara, luglio/agosto 2002
- L. FRESCOBALDI MALENCHINI - O. RUCELLAI (a cura di), *Il risorgimento della maiolica italiana: Ginori e Cantagalli*, Firenze, Polistampa, 2011
- S. FUGAZZA, *Chini, Galileo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIV volume, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1980
- E. GAUDENZI, *Novecento. Ceramiche italiane. Protagonisti e opere del XX secolo*, vol.1, Faenza, Faenza Gruppo Editoriale, 2006
- M.A. GIUSTI, *Le età del Liberty in Toscana*, Firenze, Octavo, 1996
- E. GRAVAGNUOLO, *Bertozzi & Casoni, la poesia dell'impossibile*, in «Arte», n. 393, Milano, 2006
- M. GREENWOOD, *The Designs of William De Morgan*, catalogo, Richard Dennis & William E. Wiltshire, 1989
- S. GUERRINI, *Le opere dei Chini all'Antella*, Antella, Ven. Confraternita di Misericordia di S. Maria all'Antella, 2012
- J. HAWKINS OPIE, *The new ceramics: engaging with the spirit*, in P. GREENHALGH, *Art Nouveau: 1890-1914*, London, Victoria and Albert Museum, 2006

- R. HIGGINS - C. STOLBERT ROBINSON, *William De Morgan: Arts and Crafts Potter*, Oxford, Shire Library, 2010
- F. MACCARTHY, *Rare spirit: a life of William De Morgan 1839-1917*, in «The Burlington Magazine», n. 1143, vol. 140, London, giugno 1998
- M. MARGOZZI (a cura di), *Galileo Chini. Dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*, catalogo, Milano, Electa - Mondadori, 2006
- C. MARSAN, *Galileo Chini*, catalogo, Massa, Ente Castelli della Lunigiana, 1973
- C. MARSAN (a cura di), *Galileo Chini. Mostra retrospettiva nel cinquantenario dell'inaugurazione delle Terme Berzikeri*, catalogo, Firenze, La Tipografia commerciale fiorentina, 1974
- I. MARINO, *Esotismo: Architettura e arti decorative nelle Esposizioni Universali 1851-1900*, Firenze, Altralinea, 2016
- L. MARZIANO, *Il Liberty in Italia*, in «D'A», n. 45, Faenza, 2001
- A. MELANI, *Ceramica moderna* in «La lettura: Rivista mensile del Corriere della Sera», a. V, n. 9, Milano, 1905
- A. MELANI, *Cronache d'arte: Italia - G. Chini e le fornaci di S. Lorenzo (Mugello)*, in «Vita d'arte», n. 47, vol. VIII, Firenze, 1911
- R. MIRACCO (a cura di), *Forme colori miti. Ceramica a Roma 1912-1932*, catalogo, Limena, Il Cardo Editore, 1992
- R. MONTI - G. CEFARIELLO GROSSO (a cura di), *Rinnovando rinnoviamoci: ceramiche Chini, 1896-1925*, catalogo, Firenze, Artificio, 1984
- F. MUSSO, *La ceramica all'Esposizione di Torino*, in «Natura e Arte», fasc. XVIII, Roma-Milano, 1897-98
- P. NOMELLINI, *Galileo Chini*, in «Bollettino di Bottega d'arte», n. 2, Livorno, 1929
- C. NUZZI, *Galileo Chini*, Firenze, Galleria Fallani, 1977
- U. OJETTI, *L'Arte della Ceramica*, in «Messaggero del Mugello», Borgo San Lorenzo, 17 maggio 1903
- P. PACINI, *Galileo Chini*, in «Le Arti», n. 11, Macerata, 1971
- P. PACINI, *Galileo Chini 1873-1956*, Firenze, Pagnini e Martinelli, 2003
- T. PALOSCIA, *Accadde in Toscana: L'arte visiva dal 1915 al 1940*, Firenze, Trainer International, 1991
- C. PAOLINI, *A sentimental journey. Inglese e americani a Firenze tra Ottocento e Novecento. I luoghi, le case, gli alberghi*, Firenze, Polistampa, 2013
- L. PARMESANI - E. ALAMARO - R. DAOLIO, *Bertozzi & Casoni, Biografia illustrata. Innovazione di processo, innovazione di prodotto. Scegli il Paradiso*, Fusignano, Grafiche Morandi, 1998
- D. PATRUSSI - G. RENZI, *Liberty. Natura e Materia*, Firenze-Milano, Giunti, 2011
- A. PELLEGRINO, *La città più artigiana d'Italia. Firenze 1861-1929*, Milano, Franco Angeli, 2012
- L. PERLO, *L'opificio Bertozzi & Casoni*, in «Arte», n. 316, Milano, 1999
- N. PEVSNER, *I pionieri dell'architettura moderna*, Milano, Garzanti, 1983
- V. PICA, *L'arte mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903
- C. PIZZICHINI, *Imperfetto e impermanente*, in «la Ceramica Moderna & Antica», n. 297, Misterbianco, luglio/settembre 2017
- V. PORTER, *William De Morgan and the islamic tiles of Leighton House*, in «The Journal of the Decorative Arts Society 1850», n. 16, 1992
- E. QUERCI, *Le arti decorative e alcuni aspetti del simbolismo, tra Toscana e Biennale di Venezia*, in E. QUERCI (a cura di), *Giorgio Kienerke e il Simbolismo in Toscana*, Ospedaletto, Pacini, 2013
- C.L. RAGGHIANI, *Galileo Chini*, in «Selearte», n. 69, Firenze, 1964
- H. READ, *Arte e industria*, Milano, Lerici, 1961
- E. RIZZO - M.C. Sirchia, *Liberty. Album del nuovo stile*, Palermo, Dario Flaccovio, 2008
- E. SASSO, *William Morris tra utopia e medievalismo*, Roma, Aracne, 2007
- A. SANDIER, *La Céramique à l'Exposition* in «Art et Décoration: revue mensuelle d'art moderne», vol. VIII, Paris, 1900, pp. 184-196
- M. SENALDI (a cura di), *Bertozzi & Casoni*, catalogo, Milano, Sperone Westwater, 2005
- G. SOULIER, *L'Exposition de Turin. La contribution italienne* in «L'Art Décoratif», n. 49, a. IV, Paris, 1902
- L. STEFANELLI TOROSSO (a cura di), *Galileo Chini. Pittore e decoratore*, Roma, De Luca, 1982

- L. STEFANELLI TOROSSO (a cura di), *Galileo Chini, 1873-1956: la primavera che perennemente si rinnova*, catalogo, Roma, De Luca, 1988
- V. TERRAROLI, *Mondi diversi attraverso le ceramiche italiane d'arte della prima metà del Novecento*, in V. TERRAROLI, *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, catalogo, Milano, 24 Ore Cultura, 2005
- V. TERRAROLI, *Ceramica Art Nouveau e Déco*, in *Antiquariato del '900: dal Liberty agli anni Cinquanta*, Pero (Milano), Editrice Il Sole 24 Ore, 2013
- V. TERRAROLI, *La spinta inarrestabile della modernità: le arti decorative moderne tra Liberty e Déco in alcune riviste italiane*, in N. BARELLA - R. CIOFFI (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Luciano Editore, 2013
- V. TERRAROLI - P. FRANCESCHINI, *Ceramica italiana d'autore 1900-1950*, Milano, Skira, 2007
- D. THORNTON, *Lustred Pottery from the Cantagalli Workshop*, in «Apollo», n. 465, London, febbraio 2000
- A. VALENTINI (a cura di), *Ceramica: manifatture fiorentine 1880-1920. Collezione Bruno Caini*, Firenze, Polistampa, 2015
- A. VALLANCE, *Mr. Arthur H. Mackmurdo and the Century Guild*, in «The Studio», n. 16, London, 1899
- G.P. WOECKEL, R. Pinkham, *Catalogue of Pottery by William De Morgan*, in «Pantheon», n. 34, München, 1976
- S. ZAGATTI, *Liberty come arte "globale"*, in «Ceramica per l'architettura», n. 18, Faenza, 1993
- A. ZANCHETTA, *Bertozzi & Casoni. Appunti recenti (contrappunti)*, catalogo, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2014



I.1 - John Flaxman (design), Etruria Wedgwood (produzione), vaso con Pegaso e l'apoteosi di Omero, jasperware, 1786



I.2 - Felix Summerly [Henry Cole] (design), Minton (produzione), servizio da tè, terraglia, 1846



I.3 - Evelyn Pickering, ritratto di William De Morgan, olio su tela, 1909, National Portrait Gallery, Londra



I.4 - William Morris (design), William De Morgan (esecuzione), pannello di piastrelle a fiori e fogliame, 1876, terracotta dipinta con smalti, Victoria and Albert Museum, Londra



I.5 - Cantagalli (produzione), bacile con veliero a arma di Braganza, maiolica a lustro, 1891, Museo Stibbert, Firenze



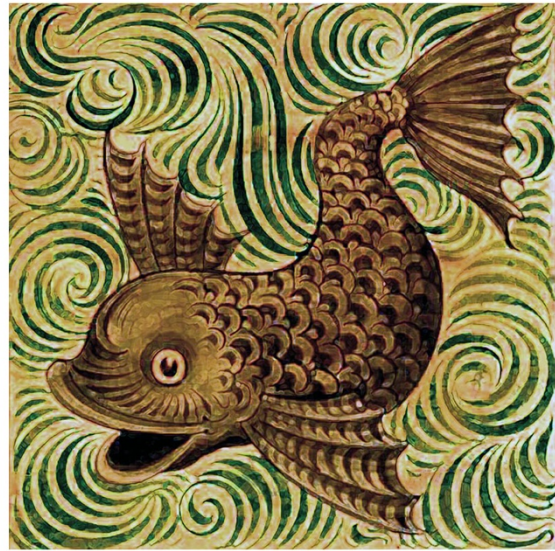
I.6 - William De Morgan, progetto per piatto con due camaleonti, matita e acquarello su carta, 1879, Victoria and Albert Museum, Londra



I.7 - William De Morgan (design), Charles Passenger (esecuzione), Sand's End Pottery in Fulham (produzione), piatto con leonessa, maiolica a lustri ("moonlight and sunset suite"), 1892-1900



I.8 - William De Morgan (design), Sand's End Pottery in Fulham (produzione), pannello di piastrelle con vaso e rose, terracotta dipinta con smalti, c. 1890



I.9 - William De Morgan (design), fabbrica di Chelsea (produzione), piastrelle con animali, maiolica 1872-1882



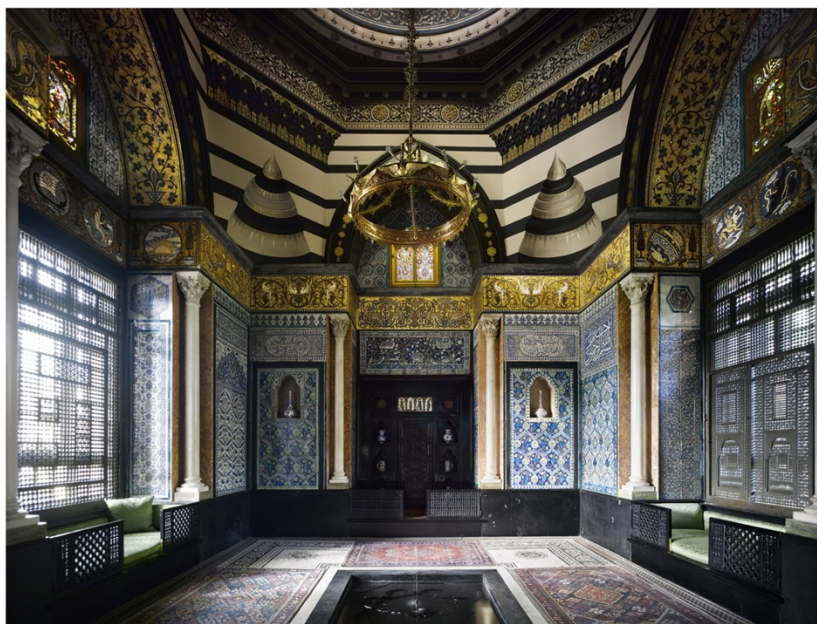
I.10 - William De Morgan (design), Fred Passenger (esecuzione), piatto con satiri e anfora, maiolica a lustro, 1872-1907, De Morgan Foundation, Londra



I.11 - William De Morgan (design), Charles Passenger (esecuzione), Sand's End Pottery in Fulham (produzione), piatto con felini e serpente, terracotta dipinta con smalti, 1888-1907, De Morgan Foundation, Londra



I.12 - William De Morgan (design), Sand's End Pottery in Fulham (produzione), anfora con pavoni e motivi "persiani", terracotta dipinta con smalti, c. 1885



I.13 - William De Morgan, rivestimenti ceramici della Sala Araba, Leighton House, Londra



I.14 - William De Morgan (design), Sand's End Pottery in Fulham (produzione), pannello di piastrelle con galeoni, 1894-95, De Morgan Foundation, Londra



I.15 - William De Morgan (design), *Fontana su paesaggio romano*, pannello di piastrelle, terracotta dipinta con smalti, c. 1894-97, Southwark Art Collection, Londra



I.16 - Galileo Chini, 1898



I.17 - Galileo Chini (design), manufatti dell'Arte della Ceramica, tavola dell'album di produzione, c. 1900



I.18 - Galileo Chini (design), Arte della Ceramica (produzione), vaso con cigni e tulipani, maiolica, c. 1900



I.19 - Galileo Chini (design), Arte della Ceramica (produzione), portaposta da muro a farfalla, maiolica, 1898-1898, coll. privata (A.M. Capoferro, Bologna)



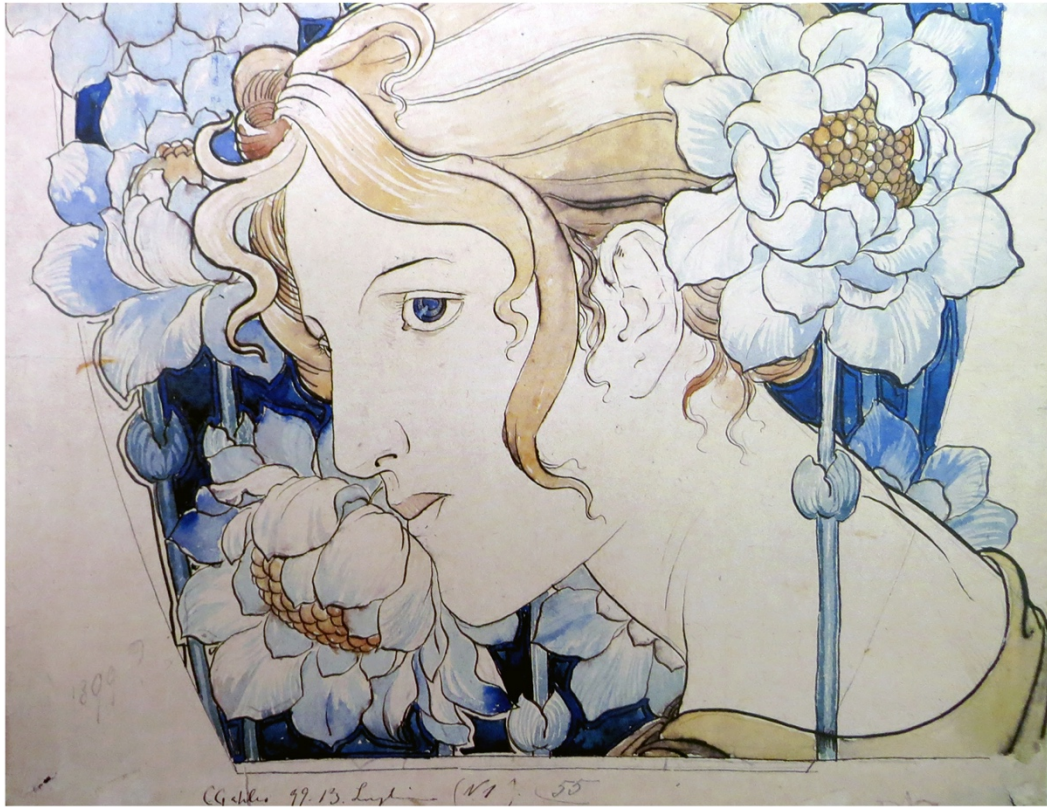
I.20a - Galileo Chini (design), Arte della Ceramica (produzione), piastrelle con cigni e motivi floreali, maiolica, c. 1896-90



I.20b - Galileo Chini (design), Arte della Ceramica (produzione), piastrelle occhi di coda di pavone, maiolica a lustro, c. 1896-90



I.21 - Galileo Chini (design), Fornaci San Lorenzo (produzione), fregio ad altorilievo con gabbiani, maiolica, c. 1902, Museo Manifattura Chini, Borgo San Lorenzo



I.22 - Galileo Chini, bozzetto per vaso con profilo femminile e fiori, china, matita e acquarello su carta, 1899, Archivio Manifattura Chini, Borgo San Lorenzo



I.23 - Galileo Chini (design), Arte della Ceramica (produzione), vaso con volto femminile e motivi floreali, maiolica, c. 1896-90



I.24 - Galileo Chini (design), Arte della Ceramica (produzione), piatto con volti e motivi floreali, maiolica, 1896-98



I.25 - Galileo Chini (design), Arte della Ceramica (produzione), anfora con anse in forma di serpente, maiolica, 1896-98



I.26 - Galileo Chini (design), Arte della Ceramica (produzione), vaso con motivi astratti, grès dipinto con smalti, c. 1902



I.27 - Galileo Chini (design), Fornaci San Lorenzo (produzione), vaso con pavoni, maiolica a lustro, 1906-11



I.28 - Galileo Chini (design), Fornaci San Lorenzo (produzione), cache-pot con antilopi, grès, 1906-11, Museo Manifattura Chini, Borgo San Lorenzo



I.29 - Galileo Chini (design), Fornaci San Lorenzo (produzione), grande vaso con medaglioni con falchi, maiolica, 1919, Museo Manifattura Chini, Borgo San Lorenzo



1.30 - Galileo Chini (design), Fornaci San Lorenzo (produzione), bozzetto per piatto con fenice e motivi floreali, china su carta; piatto con fenice e motivi floreali, maiolica, anni Venti, Museo Manifattura Chini, Borgo San Lorenzo



1.31 - Galileo Chini (design), Fornaci San Lorenzo (produzione), rivestimenti ceramici della Sala della Mescita (part.), Terme Tamerici, Montecatini Terme



I.32 - Gianpaolo Bertozzi e Stefano Dal Monte Casoni nel loro Opificio, 2016



I.33 - Gianpaolo Bertozzi e Stefano Dal Monte Casoni, *Ballerina*, maiolica, 1980



1.34 - Gianpaolo Bertozzi e Stefano Dal Monte Casoni, *Ritaglio di paesaggio*, maiolica, 1980



I.35 - Bertozzi & Casoni, *Gulp*, candelabro, terraglia e vetro, 1986



I.36 - Bertozzi & Casoni, *Ditelo con i fiori*, ipergrès, 1990-94, Ospedale di Imola



I.37 - Bertozzi & Casoni, *Pic nic table*, maiolica, alluminio e lana, 1990



I.38 - Bertozzi & Casoni, *Scegli il Paradiso*, maiolica, 1997



I.39 - Bertozzi & Casoni, *Composizione in bianco*, ceramica e bronzo, 2005-07



I.40 - Lavorazione della plastica di un'iguana, Opificio Bertozzi & Casoni, Imola



I.41 - Bertozzi & Casoni, Guitar fish, ceramica, 2013



I.42 - Bertozzi & Casoni, *Ossobello*, ceramica, 2010



I.43 - Bertozzi & Casoni, *Per Manzoni*, ceramica, 2009



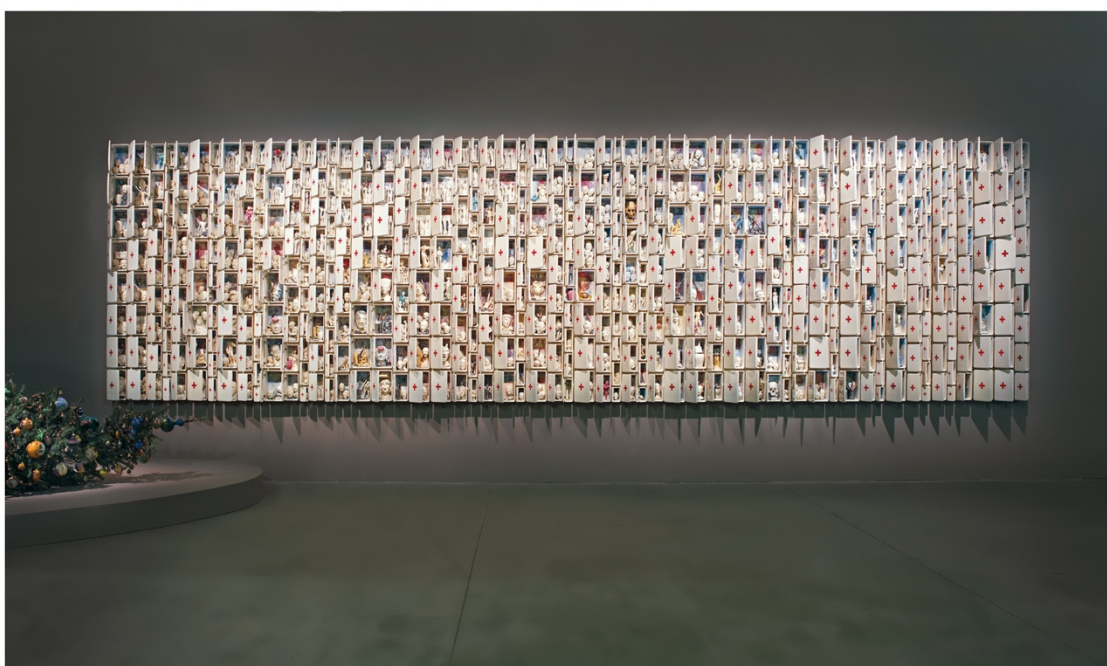
I.44 - Bertozzi & Casoni, *Intervallo*, ceramica, 2008



I.45 - Bertozzi & Casoni, *Oggi*, ceramica, 2010



I.46 - Bertozzi & Casoni, *Composizione scomposizione*, ceramica, 2007



I.47 - Bertozzi & Casoni, *Composizione non finita-infinita*, ceramica, 2009

II. L'ALTRA METÀ DELL'ARTE CERAMICA CONTEMPORANEA

II.1 *La deminutio valoriale delle ceramiste nella cultura artistica del Novecento*

Negli ultimi tempi il numero delle artiste operanti in Italia in ogni settore delle arti visive che godono di una condizione di visibilità e di prestigio da parte del pubblico, degli addetti ai lavori e del mercato dell'arte ha assunto una consistenza sempre maggiore. Dagli anni Settanta, infatti, nel nostro Paese si sono gradualmente, anche se molto lentamente, incrementate le azioni culturali intese a rivelare e valorizzare il punto di vista artistico delle donne, attraverso la promozione di opportunità professionali rivolte a quella apparente “minoranza”, che per lungo tempo è stata esclusa dal *mainstream* artistico, ossia da quel sistema di regole e consuetudini che determinano le dinamiche di accesso, inclusione e successo nel mondo dell'arte, anche in base all'appartenenza a un determinato genere o alla pratica di uno specifico linguaggio, di maggiore o minore consenso presso la critica, i fruitori e il mercato. Allo stesso tempo – sebbene in forma minore e in netto ritardo rispetto all'estero (circa vent'anni dopo i primi lavori negli Stati Uniti) –, la ricerca storico-artistica, grazie soprattutto all'impegno di studiose sensibili alla tematica *gender*, ha cominciato a destrutturare quelle mappe della memoria sociale collettiva responsabili dell'oscuramento del lavoro artistico femminile, allargando i confini della narrazione storica dell'arte e includendovi molti talenti femminili altrimenti dimenticati o sconosciuti.

Si tratta, purtroppo, di una strada ancora assai lunga da percorrere, nel senso che sono tutt'oggi numerosissime le donne che attendono una collocazione nella storia artistica del nostro Paese attraverso la revisione e l'integrazione delle fonti scientifiche e l'inserimento degli esiti materiali del loro lavoro nelle collezioni museali e negli eventi espositivi. Peraltro i meccanismi di filtro e selezione messi in atto soprattutto nel Novecento nei confronti delle artiste sono stati oltremodo stringenti lì dove alla condizione di genere si sia aggiunta l'“aggravante” derivata dalla scelta da parte dell'artista di espressioni del pensiero creativo – come la ceramica – ritenute meno importanti rispetto ai linguaggi cosiddetti “alti” della pittura e della scultura e perciò già di per sé confinate dalla critica e dalla ricerca a scenari di approfondimento secondari e settoriali, con la conseguenza di un'ulteriore *deminutio* dovuta al *medium* artistico utilizzato.

D'altro canto, a prescindere dal dovuto riconoscimento storico da parte della cultura artistica ufficiale, queste donne si sono trovate di fatto nell'impossibilità di demolire con le proprie forze le barriere culturali e sociali che ne hanno impedito l'accesso alla scena dell'arte italiana del XX secolo, essendo tali barriere costruite su preconcetti profondamente radicati non soltanto nelle metodologie critiche di riconoscimento e valutazione dell'opera d'arte, quanto soprattutto nell'intreccio tra genere e professioni dell'arte, nelle dinamiche strutturanti le reti di relazione e nella mentalità comune. Non vi è dubbio, infatti, che, in ogni ambito artistico, le donne sono state a

lungo discriminate in quanto, in primo luogo, il loro operato è stato giudicato, controllato e orientato da una regia maschile, secondariamente perché non è stata loro offerta una possibilità pari a quella riservata ai colleghi uomini di accedere a informazioni e strumenti intellettuali, di interessare rapporti professionali diretti con artisti, critici, curatori, mercanti e collezionisti, di essere incoraggiate, indirizzate e (perché no?) sostenute e promosse nel libero esercizio e nell'affermazione di un'autonoma attività artistica. Basti pensare che il mercato, il collezionismo e le gallerie hanno a lungo imposto alle opere delle artiste quotazioni inferiori rispetto a quelle dei colleghi uomini in modo del tutto speculare alla sperequazione dei salari di operaie e operai nelle manifatture. Cosicché di norma le donne si sono riservate la possibilità di fare arte solo se molto favorite dal contesto di provenienza e libere da obblighi familiari, pertanto – come scrive Maria Antonietta Trasforini – non si può non condividere la risposta della storica dell'arte Linda Nochlin³¹⁶ all'interrogativo sul perché non vi siano state grandi artiste: «Non si può essere grandi [...] se non c'è l'ambiente sociale in senso lato che lo renda possibile, che non lo ostacoli, se cioè il talento non incontra “al momento giusto” l'accesso a risorse economiche, formative, relazionali e a riconoscimenti».³¹⁷

Nel caso particolare dell'arte ceramica, ad esempio, il talento delle artiste ceramiste, quando riconosciuto, è stato sistematicamente incanalato in ambiti lavorativi generalmente ignorati dalla storia dell'arte, in quanto ritenuti marginali alla produzione culturale e allo sviluppo dei linguaggi e delle poetiche artistiche, come l'insegnamento o il lavoro dipendente artistico, industriale e alto-artigianale. Cosicché scorrendo gli indici dei nomi dei rari testi di storia della ceramica o i cataloghi delle rassegne d'arte nazionali includenti artefatti ceramici, bisogna attendere gli ultimi decenni del Novecento per imbattersi in sporadiche comparse femminili. Di contro i registri scolastici delle sezioni di ceramica degli Istituti d'Arte e quelli aziendali di industrie e manifatture ceramiche, spesso dedite a produzioni d'eccellenza, sono fitti di presenze femminili, con interi ambiti, come quello della decorazione, affidati a donne, che, con il loro operoso lavoro, si sono distinte negli ambienti di formazione e in quelli lavorativi, dando lustro alle scuole d'arte e ai grandi marchi della ceramica, senza però lasciare traccia delle proprie identità. Si tratta, per riprendere la felice espressione di Lea Vergine, di quell'*altra metà* dell'arte,³¹⁸ e nello specifico della ceramica, che ha riversato le proprie

³¹⁶ La storica dell'arte statunitense Linda Nochlin è tra le prime ad occuparsi della questione dell'invisibilità delle artiste nel saggio *Perché non ci sono grandi artiste?*, pubblicato nel 1971 (*Why have there been no great women artists?*, in V. GORNICK - B.K. MORAN (a cura di), *Woman in sexist society*, New York - London, Basic Books, 1971; trad. it. GORNICK-MORAN 1977). Qualche anno dopo, nel 1977, l'autrice cura con Ann S. Harris la mostra *Le grandi pittrici: 1950-1950* al Los Angeles County Museum of Art, grazie alla quale sono catalogate duecentotrentacinque artiste, delle quali sono presenti in esposizione le opere di ottantadue.

³¹⁷ TRASFORINI 2006, p. 25.

³¹⁸ *L'altra metà dell'avanguardia* è il titolo di una storica mostra ideata da Lea Vergine nel 1980 e dedicata alle

capacità progettuali e operative nella missione del portare l'arte del fuoco a una dimensione quotidiana e/o relazionale attraverso la creazione di oggetti d'uso o di decorazione oppure trasmettendo il proprio saper fare e la propria ispirazione a generazioni di allievi o ancora forzando la propria maestria esecutiva a farsi strumento dell'ideazione altrui, spesso senza avere neanche consapevolezza del proprio legittimo diritto di intraprendere un personale percorso di ricerca artistica con il quale partecipare alla medesima scena dell'arte nella quale i ceramisti uomini hanno agevolmente trovato un ruolo e un riconoscimento storico adeguati.

Alla critica e alla ricerca spetta perciò il compito di colmare le lacune della storia dell'arte col riconoscimento dei meriti storici e culturali del lavoro compiuto dalle artiste ceramiste e con la loro parificazione ai colleghi uomini e agli esponenti di ambiti espressivi diversi.

II.2 I casi emblematici di Elsie Schwarz e Clara Garesio a confronto con l'esperienza internazionale di Marguerite Friedlaender ed Eva Zeisel

Esistono svariate analogie tra i percorsi biografici e artistici delle ceramiste Elsie Schwarz e Clara Garesio, tali da fare delle loro esperienze di vita e d'arte veri e propri *exempla* di una diffusa condizione femminile artistica contemporanea in Italia. Rispetto al loro appartato, discreto e intimo cammino nell'arte del fuoco, quello svolto oltreoceano da Marguerite Friedlaender ed Eva Zeisel assume invece i contorni di un viaggio ardito e avventuroso, alla ricerca della realizzazione delle proprie aspirazioni: partecipi entrambe della rivoluzione culturale della Repubblica di Weimar, le due designer emigrano dalla Germania nel Nuovo Mondo in seguito al secondo conflitto mondiale e qui riescono, in totale autonomia e grazie a doti non comuni di intraprendenza e determinazione, a conquistarsi un ruolo socialmente riconosciuto nella propria professione artistica, affermandosi l'una come designer ceramica e l'altra come artista/artigiana e insegnante e diventando vere e proprie icone della storia ceramica americana contemporanea. Simili presupposti, ma esiti molto diversi, hanno invece le storie di Clara Garesio ed Elsie Schwarz. Entrambe manifestano sin dalla tenera età una spiccata attitudine creativa, che ne orienta gli studi e poi l'attività artistica a un indirizzo ceramico. In tempi e luoghi diversi frequentano le migliori scuole d'arte, dove hanno occasione di formarsi a contatto con maestri e artisti di riconosciuto valore e in ambienti culturali particolarmente vivaci e aggiornati. Pur riconosciute nel proprio talento, entrambe seguono i tracciati demarcati dalle consuetudini sociali e culturali e intraprendono un lavoro dipendente, la prima nell'alto-artigianato ceramico, la seconda nella didattica. Il legame sentimentale con un artista induce ambedue ad assumere nel ménage familiare una posizione subalterna e di supporto morale

artiste dei movimenti d'avanguardia del Novecento con la quale si pone in luce l'attività di oltre cento artiste europee, russe, americane, imposte da quel momento all'attenzione della critica e del pubblico. Il catalogo dell'esposizione è oggi ripubblicato in forma di libro dall'editore Il Saggiatore (VERGINE 2005).

e materiale all'attività creativa del compagno, sacrificando la propria espressività ad ambiti compressi e privati, a vantaggio del ruolo coniugale e materno.³¹⁹ In ultimo la ritrovata libertà dagli obblighi familiari e lavorativi nella maturità coincide per le ceramiche anche con la riappropriazione della propria identità di artiste e con la ricerca del confronto con la sfera pubblica. L'accesso nel mondo dell'arte e la conquista della visibilità e del riconoscimento ufficiale e unanime si rivelano, tuttavia, imprese decisamente fuori dalla loro portata, perché, come ci ha insegnato il clamoroso caso di *Fontana* (1917) di Marcel Duchamp, la condizione "giuridica" di un'opera d'arte è legata allo status dell'autore e al contesto sociale e culturale in cui essa viene alla luce. Non è facile, pertanto, per chi abbia scelto, consapevolmente o meno, la via dell'isolamento, scardinare poi la porta blindata del sistema dell'arte, poiché, a dispetto dei propri meriti, il proporsi o l'essere rivelate al pubblico risulterà insufficiente senza il supporto di sostanziali, mirati e coraggiosi interventi critici di promozione e divulgazione – lo dimostra il caso internazionale più recente di Vivien Meier, la tata entrata grazie all'appassionata determinazione di John Maloof nell'Olimpo della fotografia, tra Diane Arbus e Garry Winogrand –, capaci, come rimarca Trasforini, di vincere la «pigra inerzia del già noto, che ripete quello che già si sa e si è sempre saputo, senza rischiare novità e pericolose uscite dal pregiudizio».³²⁰

Tali considerazioni avvalorano il peso e la responsabilità della ricerca artistica e delle politiche culturali nel dare atto a queste protagoniste dell'arte (ceramica) del Novecento di una propria posizione nel panorama storico-artistico contemporaneo. Una posizione fondata, in questo caso, su dati solidi, come lo sono la prolifica attività produttiva, la straordinaria diffusione internazionale delle opere (Schwarz), la oramai più che decennale attività espositiva e inclusione della produzione artistica nelle principali raccolte pubbliche d'arte ceramica (Garesio) e, sopra ogni cosa, l'apporto estetico e culturale fornito da entrambe per mezzo di una espressione artistica assolutamente libera e autentica, sostenuta da non comuni doti tecniche e creative.

³¹⁹ Sono moltissimi i casi analoghi di donne votate all'arte che nel rapporto sentimentale con artisti mettono da parte le proprie inclinazioni. Nel capitolo *Perché la donna no?* del suo *Cose, fatti, persone* Enrico Baj affronta l'argomento della questione del genere nell'arte e riporta alcuni casi di legami affettivi tra artisti sviluppatisi in maniera squilibrata a vantaggio del componente maschile della coppia, come Sonia e Robert Delaunay oppure Gabrielle Buffet e Francis Picabia. Tra le altre Baj raccoglie la testimonianza della gallerista Claudia Gianferrari: «La donna può fare scelte differenti dall'uomo perché frequentemente mette sul piatto della bilancia il peso degli affetti. Se ciò non succede, è probabile che si scateni all'interno del rapporto una competitività che mina la sfera affettiva» (BAJ 1988, p. 50). Anche Marta Seravalli riporta la testimonianza di Cloti Ricciardi in merito al ruolo vicario di mogli artiste che seguono il lavoro del marito, artista a sua volta, occupandosi del sostegno funzionale alla sua attività e della gestione quotidiana della vita familiare (SERAVALLI 2013, p. 149).

³²⁰ TRASFORINI 2006, p. 26.

II.3 I contesti storico-culturali

II.3.1 Il sistema delle arti a Vienna nella stagione del *finis Austriae*: la Scuola di Arti e Mestieri e il Laboratorio Viennese

A Vienna, nel 1897, un gruppo di artisti in divergenza con le idee conservatrici del principale circolo artistico mitteleuropeo, Wiener Kunstlerhaus (Casa degli Artisti di Vienna), fonda la Secessione Viennese e comincia ad esplorare le possibilità dell'arte oltre i confini demarcati dalla cultura accademica. Si apre così una nuova stagione che, protraendosi per due decenni, determina una straordinaria fioritura delle arti figurative e applicate. “A ogni epoca la sua arte, all'arte la sua libertà” è il motto che si legge all'ingresso del Palazzo della Secessione, nuova sede del movimento dissidente, costruita da Joseph Maria Olbrich, nella quale si tengono straordinari eventi espositivi, che portano nella capitale austriaca le tendenze più aggiornate dell'arte e del design internazionale, come quello del 1900,³²¹ dedicato al gruppo dei Quattro, capeggiato da Charles Rennie Mackintosh, che si rivela determinante nell'orientamento del gusto austriaco d'inizio secolo nelle arti decorative.

Uno dei membri fondatori della neo-constituita Secessione, il pittore e grafico Felician von Myrbach, assume dal 1899 la direzione della prestigiosa *Kunstgewerbeschule* (Scuola di Arti e Mestieri) di Vienna. La scuola era nata già nel 1867 come primo esempio nell'Europa continentale di istituto per la formazione nel design di oggetti d'alto-artigianato, in diretto rapporto con il Museo Austriaco Artistico Industriale, sul modello della School of Design annessa al South Kensington Museum di Londra, pertanto condividendo i principi facenti capo alle teorie di Morris e Ruskin dell'integrazione del progresso economico a quello culturale e del valore educativo e umanizzante dell'istruzione artistica. Per promuovere l'interesse del pubblico nei confronti del design moderno il Museo di Arte Applicata – la cui collezione è oggi nota come Österreichisches Museum für angewandte Kunst –, organizzava annualmente esposizioni invernali delle opere degli allievi della scuola. Qui si era formato, peraltro, il più grande pittore viennese dell'epoca, Gustav Klimt, imparando a padroneggiare, oltre alla pittura e alla grafica, ulteriori discipline artistiche, come l'oreficeria e l'arte musiva. Sotto la direzione di Myrbach l'istituzione educativa si colloca tra le più avanzate scuole d'arte dell'Europa centrale e diviene una delle culle dello stile secessionista, nella quale sono chiamati a insegnare i migliori artisti e si formano i futuri esponenti di spicco dell'arte e dell'architettura austriaca, come Oskar Kokoschka e Josef Frank.³²²

³²¹ L'VIII mostra della Secessione, apertasi il 4 novembre del 1900, dedica alcune sale agli arredi proposti dal gruppo dei Quattro, costituito dalle due coppie Charles Rennie Mackintosh e Margaret Macdonald, Herbert MacNair e Frances Macdonald. Il geometrismo, la semplicità e il funzionalismo di questi arredi influenzano notevolmente il gusto viennese convertendo i linearismi a “colpo di frusta” tipici dell'Art Nouveau alla retta e all'incrocio a novanta gradi.

³²² Il famoso architetto e designer di tessuti Josef Frank è anche docente alla *Kunstgewerbeschule* dal 1919 al

Diversamente dall'Accademia viennese di Belle Arti, che ammette le donne alla frequenza dei corsi solo a partire dal 1920, la scuola di arti applicate di Vienna è da subito aperta alle studentesse, che rappresentano circa la metà del numero dei discenti e che, grazie alla perfetta integrazione del sistema scolastico con quello professionale, dopo il diploma hanno l'opportunità di inserirsi agevolmente nel mondo del lavoro. Un riconoscimento del valore della formazione professionale femminile a Vienna arriva anche da Gio Ponti che, in un articolo su «Domus» del 1935 dedicato all'opera dell'architetto Joseph Hoffman, lamentando che nel nostro Paese «le ragazze frequentino poco le scuole d'arte industriale, troppo le accademie d'arte o le “lezioni di pittura”»,³²³ elogia la scuola viennese, che «frequentatissima, dalle ragazze, dà ad esse – attraverso un eccellente programma che contiene l'addestramento a trarre risorse dalle cose più impensate e semplici – un gusto, ma anzitutto una manualità che costituisce una reale, durevole e pronta risorsa per la vita»³²⁴ e conclude: «queste ragazze sanno fare, e fare con gioia»,³²⁵ osservando che questa acquisita capacità si rivela, per loro un patrimonio da spendersi tanto nella professione artistica, quanto nella vita familiare e domestica.

Lo stesso Hoffmann, in qualità di docente della scuola viennese, contribuisce fortemente, insieme al pittore e designer Koloman Moser, a orientare la didattica della *Kunstgewerbeschule* alle pratiche di laboratorio – uno dei primi *workshop* attivati nella scuola è quello ceramico – e al moderno design, piuttosto che allo studio teorico e alla ripetizione dei modelli storici. In particolare, gli allievi del corso di disegno e pittura decorativa di Kolo Moser³²⁶ sono coinvolti dal maestro nella progettazione e realizzazione di prototipi per oggetti in ceramica da affidare alla riproduzione in serie limitata della manifattura Wiener Porzellan-Manufaktur J. Böck, del ceramista, nonché membro della Secessione, Josef Böck. Nasce così il marchio Schule Prof. Kolo Moser, col quale sono siglati alcuni prodotti ceramici dal design innovativo, progettati dagli studenti della Scuola di Arti e Mestieri e destinati alla casa moderna: «oggetti dalle forme severe, semplici, strutturalmente funzionali, spesso con decorazioni geometriche, assenti però nella variante più pura».³²⁷

Sulla scia di questa fortunata esperienza, nel 1901, cinque ex-allieve e altrettanti ex-allievi della *Kunstgewerbeschule*, fondano lo studio Wiener Kunst im Hause (Arte nella Casa Viennese), che vede

1925. In seguito, trasferitosi in Svezia, lavora per la ditta Svenskt Tenn, la cui produzione influenza sensibilmente il gusto svedese nelle arti decorative. È documentata la presenza a Vietri sul Mare di Josef Frank nel 1927, in quanto il designer firma il libro degli ospiti di Richard Dölker, ed è probabile che il motivo della visita sia legato all'importazione di prodotti ceramici vietresi a Vienna.

³²³ PONTI 1935, p. 3.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ Kolo Moser si era formato nell'arte ceramica attraverso uno *stage* presso la scuola professionale di ceramica di Znojmo, nella Repubblica Ceca, nella primavera del 1899.

³²⁷ BRANDSTÄTTER-SCHWEIGER 1983, p. 200.

le prime occuparsi del disegno dei tessuti e della ceramica³²⁸ e i secondi di quello dei mobili e della progettazione d'interni. La produzione della ditta, affidata alle migliori manifatture artigianali viennesi (per la ceramica la fabbrica J. Böck), è contrassegnata da uno stile contemporaneo, sobrio ed elegante, che ottiene un ottimo riscontro critico e commerciale, in buona parte dovuto all'essenziale contributo della "quota rosa" del *team*. Il carattere propriamente "femminile" del design di questi arredi, rispecchia, infatti, la natura intrinseca degli spazi domestici e la sensibilità della porzione probabilmente più influente della clientela, così come dimostra l'ampio apprezzamento del pubblico in occasione delle mostre dell'associazione.

Forti di questo successo, nel 1903 Hoffmann e Moser, col sostegno finanziario del banchiere e mecenate Fritz Wärdorfer, fondano il Wiener Werkstätte, Produktiv Genossenschaft von Kunsthandwerken (Laboratorio Viennese, Cooperativa di Produzione di Oggetti di Artigianato Artistico), che incarna il principio dell'unità e pari dignità delle arti³²⁹ e promuove il nuovo corso delle arti decorative e applicate viennesi nel segno dello stile secessionista. Particolarmente efficace è la descrizione delle attività e dei principi ispiratori del Laboratorio fornita nel 1904 da Joseph August Lux sulla rivista «Arte e Decorazione Tedesca».³³⁰ Lo storico e critico d'arte austriaco, sostenitore del rinnovamento artistico ispirato dalle teorie di William Morris, rimarca il valore sinergico del lavoro dell'artista designer e dell'artigiano esecutore, che nell'operosa atmosfera del Laboratorio si dedicano con cura meticolosa al disegno e alla realizzazione di oggetti di pregio, connotati da un aspetto sobrio e raffinato, espressione della serietà e dignità dell'opera intellettuale

³²⁸ Jutta Sika, Gisela Falke Von Lilienstein e Therese Trethan sono le autrici delle ceramiche del gruppo nella sua prima formazione e lavorano in seguito nel Laboratorio Viennese.

³²⁹ Sul primo numero della rivista mensile «Ver Sacrum» (gennaio 1898), organo ufficiale della Secessione, è scritto: «Non ammettiamo alcuna distinzione tra "arti maggiori" e "arti minori", tra arte per i ricchi e arte per i poveri. L'arte è patrimonio di tutti».

³³⁰ «Il Laboratorio Viennese si estende su tre piani, e possiede propri atelier di metallurgia, oreficeria e argenteria, legatoria, pelletteria e per la produzione e la verniciatura di mobili, oltre a locali pieni di macchinari, studi d'architettura, aule di disegno e spazi espositivi. Nel frastuono di questa vera e propria fucina, gli artisti-artigiani si dedicano con calma al loro ispirato lavoro manuale. Le macchine non mancano di certo; al contrario, il Laboratorio Viennese dispone di tutte le innovazioni tecnologiche atte ad agevolare il processo di produzione, ma qui esse non spadroneggiano da tiranne, bensì fungono da utili e volenterose servitrici. Il prodotto, perciò, è privo dell'impronta della produzione meccanica e incorpora, invece, lo spirito dell'artefice, rivelando l'intervento della sua mano esperta. Il principio fondamentale del Laboratorio Viennese – che dovrebbe, peraltro, essere fatto proprio da tutti gli artigiani che ambiscono ai massimi traguardi – è il seguente: meglio lavorare per dieci giorni su un singolo oggetto, che produrre dieci oggetti in un solo giorno. Il pezzo così prodotto dimostrerà tutta l'abilità tecnica e artistica necessaria alla sua creazione, e il suo valore artistico risiederà dove raramente lo si trova e dove, invece, dovrebbe trovarsi sempre: non nella decorazione esteriore o nelle rifiniture formali, bensì nella serietà e nella dignità sia del lavoro intellettuale sia di quello manuale. Ogni oggetto reca impressi i segni di entrambi questi aspetti, poiché non solo assume la forma scelta dall'artista, ma rivela anche l'intervento del produttore, dell'artigiano, del singolo lavoratore che lo ha realizzato» (J.A. LUX, *Wiener Werkstätte - Josef Hoffmann und Koloman Moser*, in «Deutsche Kunst und Dekoration», vol. 15, 1904-05, in FAHR-BECKER 1997, pp. 364-5).

e manuale. Ogni artefatto riporta, pertanto, sul fondo la sigla del progettista, quella dell'esecutore e il marchio di fabbrica con la doppia "W", chiusa nel caratteristico modulo quadrato. Elemento, quest'ultimo, ricorrente nei tipici motivi a maglia ortogonale – ispirati al moderno design scozzese –, che caratterizzano la produzione del Wiener Werkstätte, improntata all'austerità dell'ornamento e alla preferenza per le linee essenziali e per l'acromatismo.

Analoghi principi estetici si riscontrano nella coeva produzione fittile, che si esprime con forme semplici, scandite da sobri decori geometrici, secondo l'impronta stilistica fornita dalle ceramiche di Josef Böck e degli allievi di Moser e Hoffmann. In una fase successiva l'ornamento schematico e astratto è integrato anche da motivi fitomorfici stilizzati e da vedute panoramiche. Nel 1905, lo scultore e ceramista Michael Powolny e il pittore e grafico Berthold Löffler, entrambi ex-allievi della *Kunstgewerbeschule* – Powolny anche ex-membro della Wiener Kunst im Hause – e poi insegnanti rispettivamente di ceramica e pittura decorativa e grafica, fondano la manifattura Wiener Keramik, i cui prodotti sono distribuiti dal 1907 dal Laboratorio Viennese, che non dispone ancora di opifici ceramici propri. La produzione di questa ditta contribuisce fortemente al rilancio della ceramica figurativa per la novità e l'ampiezza delle proposte stilistiche e tipologiche: dal vasellame alle eleganti figurine femminili, agli animali e ai famosissimi *putten*, figure di infanti, talvolta raffiguranti allegorie, accompagnati da fiori, frutta o animali (gallo, orso, lumaca, uccellino, ecc.), con funzione di plastiche decorative autonome oppure fungenti da elementi ornamentali/strutturali per forme di contenitori, nelle versioni in elegante policromia o in rigoroso bianco e nero. Inoltre, si devono alla Wiener Keramik le piastrelle decorative del Palais Stocklet (1905-11) di Bruxelles e del Cabaret Fledermaus (1907) di Vienna, entrambi progettati da Hoffmann e realizzati in équipe con i migliori talenti artistici dell'epoca. Powolny, che è il principale creatore delle forme scultorie prodotte dalla Ceramica Viennese, conduce al contempo, dal 1912 al 1932, l'atelier di ceramica della Scuola di Arti e Mestieri, facendone il fiore all'occhiello dell'istituzione e formando ai propri insegnamenti i futuri protagonisti della ceramica austriaca della prima metà del Novecento, come Vally (Valerie) Wieselthier, Walter Bosse, Robert Obsieger, Lucie Rie Gumperz, Emma Helena (Ena) Rottenberg, Helena Johnová, Elsie Schwarz, molti dei quali fondano proprie manifatture o lavorano per le ditte ceramiche di punta o ancora per il Laboratorio Viennese. Nel 1912, a causa di difficoltà finanziarie, la Wiener Keramik si unisce alla Gmundner Keramik nella Vereinigte Wiener und Gmundner Keramik, mentre nel 1916, sulla scia della crescente specializzazione del settore e del positivo riscontro del mercato, il Wiener Werkstätte avvia un proprio laboratorio ceramico che – come scrive Hoffmann nella propria autobiografia³³¹ – attira numerosi artisti, che danno vita a

³³¹ «Il laboratorio di ceramica aveva subito attirato numerosi artisti che si buttarono con entusiasmo a studiare i segreti di questa tecnica antica e affascinante e impararono anche a servirsi degli smalti. Oltre alle ceramiche figurative furono prodotti anche servizi completi da tè e da caffè, fruttiere, ciotole, barattoli e vasi nei modelli più vari» (BRANDSTÄTTER-SCHWEIGER 1983, p. 205).

un ampio e variegato catalogo di articoli originali, comprendente oggetti d'uso prodotti in piccola serie e ceramiche figurative realizzate in esemplare unico, da considerare alla stregua di piccole opere di scultura. Questa ricca produzione è documentata dalla pubblicazione a carattere antologico celebrativa dei venticinque anni dell'ente, *Die Wiener Werkstätte 1903-1928. Modernes Kunstgewerbe und Sein Weg*, data alle stampe nel 1928 e curata da Mathilde Flögl e Joseph Hoffmann, con copertina a bassorilievo delle ceramiste Vally Wieselthier e Gudrun Baudisch, nella quale sono riprodotti centocinquanta modelli di oggetti e plastiche ceramiche policrome.

Oltre al ceramista Powolny, tra i molti artisti e designer che si avvicinano alla guida dei vari corsi della Scuola di Arti e Mestieri negli anni Venti vale la pena segnalare la presenza, dal 1920 al 1924, del noto pedagogo Franz Cižek, inventore dell'educazione artistica per i bambini, e qui responsabile del Dipartimento di Teoria della Forma Ornamentale. Egli sviluppa e sperimenta nelle sue classi la poco nota corrente artistica del kineticismo, fondata sullo studio del ritmo e delle sequenze di movimento e influenzata dall'euritmia e dalla cultura della danza libera, diffusa in quegli anni anche dalla celebre ballerina Isadora Duncan. Gli alunni di Cižek vengono così a contatto con i movimenti delle avanguardie cubista, futurista, costruttivista e suprematista – non ancora diffusi a Vienna, come invece a Parigi e Berlino –, sperimentano il sincretismo delle espressioni artistiche e interpretano il concetto del moto energetico totale, espresso dal motto dello scienziato Nikola Tesla “tutto gira, tutto è in movimento, ovunque è energia”, attraverso la rappresentazione del dinamismo nelle arti visive.

Altro personaggio di spicco nella Scuola viennese di Arti e Mestieri è l'artista e architetto Eugen Steinhof, allievo di Henry Matisse, in carica dal 1923 al 1930 alla cattedra di Plastica, subentrato allo scultore Franz Barwig il Vecchio – docente di scultura dal 1909 al 1921 e anch'egli attivo pure in campo ceramico, soprattutto come creatore di sculture zoomorfe – della cui sensibilità, incline alla valorizzazione dei talenti degli allievi, e dei cui metodi didattici, aperti alla sperimentazione e alle avanguardie – ospite occasionale alle sue lezioni è il pittore astrattista svizzero Johannes Itten, poi istruttore mistico e maestro carismatico al Bauhaus e autore, tra l'altro, della teoria sui colori – restano svariate testimonianze degli allievi, tra cui quella della più nota esponente femminile del “periodo tedesco” della ceramica viennese, la pittrice polacca Irene Kowalska,³³² diplomatasi alla Scuola di Arti Applicate di Vienna nel 1927 e arrivata sulla Costa d'Amalfi nel 1931.

In questi anni, in concomitanza con l'emergere in pittura del linguaggio espressionista di Egon

³³² Dell'ex allieva di Eugen Steinhof, Irene Kowalska, ci resta un ritratto fotografico dell'insegnante pubblicato in ALAMARO-DONATO 1993, p. 245. L'artista racconta che la propria vocazione per la ceramica nasce proprio nella classe di scultura della Scuola d'Arte Applicata di Vienna, dove «onde affinare la percezione della forma abbiamo appreso a modellare la ceramica sul tornio» (ivi, p. 212). Anche la pittrice svedese Ann-Eve Bergman frequenta il corso di Steinhof e ne lascia una testimonianza entusiasta sottolineandone le doti umane e professionali.

Schiele e Oskar Kokoschka, la produzione ceramica viennese tende gradualmente ad allontanarsi tanto dal purismo formale quanto dal decorativismo plastico, per assumere un'impronta più istintiva, visionaria e "popolare", sostanzialmente centrata sulla figura femminile e sulle sfere dell'interiorità e dell'immaginazione, depurate però dei toni più disperati e drammatici, che invece animano le coeve esperienze pittoriche o scultorie,³³³ e invece interpretate con uno spirito di leggerezza, disinvoltura e ironica provocazione. Non è un caso che il frontespizio del catalogo dei prodotti della Ceramica Viennese, pubblicato nel 1923, sia proprio un acquarello di Egon Schiele,³³⁴ nel quale sono rappresentate, con un linguaggio leggermente deformante, che enfatizza la qualità manuale della lavorazione, alcune forme tradizionali di vasellame decorate a motivi vagamente floreali. In questo periodo (dal 1915) Dagobert Peche è il più stretto collaboratore di Hoffmann e la sua influenza artistica su diversi settori creativi del Laboratorio, tra cui quello ceramico, è molto tangibile nell'impronta eclettico-immaginativa e audacemente fantasiosa che caratterizza la produzione di questa seconda stagione del Wiener Werkstätte, nella quale l'approccio emozionale e ludico prevale su quello funzionalista della fase precedente.

L'interprete più autorevole della spregiudicata libertà creativa vigente in campo ceramico è l'ex-allieva della *Kunstgewerbeschule*, Vally Wieselthier,³³⁵ alla quale è affidata dal 1927 la direzione della sezione ceramica del Laboratorio Viennese. Sono molto note le sue sensuali e primitive figurine e teste femminili, che interpretano con modernità e umorismo l'ideale della bellezza muliebre "decorativa" degli anni Venti e sono caratterizzate da un modellato asimmetrico e volutamente abbozzato, accompagnato da vistosi inserti decorativi e da cromie nuove e contrastanti, esaltate dalla stesura acquosa e imprecisa e dalle alterazioni casuali degli smalti in cottura.³³⁶ Altre artiste

³³³ Lo scultore espressionista Anton Hanak insegna scultura monumentale alla *Kunstgewerbeschule*, tra il 1913 e il 1932, ed è membro della Secessione e del Wiener Werkstätte, per il quale progetta piccole plastiche ornamentali. La stessa presenza nell'impianto didattico della Scuola di Arti e Mestieri di un corso di scultura monumentale fornisce un ulteriore elemento a sostegno della qualità e completezza dell'istruzione artistica offerta da questa scuola, tant'è che proprio al corso di Hanak si forma uno dei principali scultori austriaci del XX secolo, Fritz Wotruba.

³³⁴ SKRYPZAK-COPELAND BUENGER 2003, p. 82.

³³⁵ Dopo una prima collaborazione dal 1917 col Wiener Werkstätte, Vally Wieselthier apre nel 1922 un proprio laboratorio, ottenendo un successo internazionale con le sue plastiche e i suoi vasi dalle forme scultorie e asimmetriche che anticipano, la ceramica futurista italiana degli anni Trenta. Realizza anche prototipi per statue per la manifattura di porcellana viennese Augarten, fondata nel 1924. Tra queste, il gruppo *Vanità* ottiene la medaglia d'oro all'Esposizione d'Arte Decorativa di Parigi del 1925. Rientrata nel 1927 nel Laboratorio Viennese con ruolo direttivo, si trasferisce negli Stati Uniti nel 1932, proseguendo qui l'attività artistica.

³³⁶ Se Ponti e Andlovitz guardano con ammirazione alla ceramica viennese, non mancano critiche anche feroci in Italia nei confronti degli artisti tedeschi e austriaci, come nel caso di Roberto Papini, che considera questi lavori «malati dell'infantilismo oggi di moda e quindi volutamente strambi e puerili» (PAPINI 1925, p. 229) o di Ojetti, che scrive che «Le figure ceramiche delle Wiener Werkstaette, specie quelle modellate e

attive in questo settore del Wiener Werkstätte sono: Gudrun Baudisch, Hertha Buchner, Lotte Calm, Mathilde Flögl, Hilda Jesser, Erna Kopriva, Dina Kuhn, Grete Neuwalder, le sorelle Felice e Kitty Rix, Ena Rottenberg, Susi (Selma) Singer, Reny (Irene) Schaschl e Louise Spannring.

In effetti la partecipazione delle donne al Laboratorio Viennese è sostenuta e incoraggiata dai suoi fondatori, che indirizzano alla progettazione le migliori risorse della *Kunstgewerbeschule*, consentendo ai diplomati – in buona parte donne – la fruizione delle *Kunstlerwerkstätten*, cioè di laboratori interdisciplinari, pensati per gli artisti privi di uno studio o di possibilità economiche e provvisti delle materie prime e delle attrezzature, dove i creativi hanno l'opportunità di lavorare senza condizionamenti e realizzare progetti e prototipi che il Laboratorio Viennese può acquistare e mettere in produzione. Molte delle professionalità formatesi alla Scuola di Arti e Mestieri confluiscano, così, naturalmente nei diversi atelier del Wiener Werkstätte o nelle industrie a esso consociate oppure trovano occupazione come *freelance* con ruolo di esecutori o progettisti, avvalendosi il Laboratorio anche di risorse esterne, tra cui artisti come Gustav Klimt, Oskar Kokoschka ed Egon Schiele. In questa articolata struttura produttiva le artiste rappresentano la maggioranza delle presenze, con interi ambiti del Laboratorio affidati alla manualità e, talvolta, anche al coordinamento femminile, come nel caso del dipartimento tessile, di moda e di ceramica.

II.3.2 Il “periodo tedesco” della ceramica di Vietri sul Mare

Nello scenario dell'artigianato ceramico del Novecento in Italia il caso della maiolica prodotta nel “periodo tedesco” nel borgo costiero campano di Vietri sul Mare, costituisce un fenomeno degno di particolare attenzione per l'assoluta originalità di questa lavorazione, affidata a processi tradizionali e segnatamente manuali, eppure interprete di un profondo e sostanziale rinnovamento dei linguaggi, dei temi e delle tipologie, grazie all'immissione nella pratica produttiva di risorse creative e culturali estranee, di provenienza prevalentemente mitteleuropea. Un fenomeno «destinato a segnare nel profondo la fortuna della produzione vietrese nel panorama artistico nazionale»³³⁷ e tale da connotarsi come episodio unico e d'avanguardia, in un contesto italiano caratterizzato, in quegli anni, nell'artigianato dalla persistenza di modelli d'ispirazione tradizionale, popolare oppure colta, e nella moderna produzione di serie dall'ottimizzazione qualitativa attraverso il design d'autore, realizzata nelle industrie *leader* del settore, Richard-Ginori e S.C.I., rispettivamente dagli architetti Gio Ponti e Guido Andlovitz.

Benché sia generalmente dilatato a oltre un ventennio, nel presente studio si conviene con Pino Viscusi³³⁸ nel circoscrivere questa fase cruciale della storia dell'arte fittile italiana agli anni compresi

colorite dall'indiviolata Wally Wieselthier, sono vere terrecotte “invetriate”, più rozze, volutamente infantili o paesane» (OJETTI 1929, p. 28).

³³⁷ F. D'EPISCOPO, *Vietri sul Mare. Crocevia di Europa e Mediterraneo*, in VISCUSI 1996, p. 9.

³³⁸ VISCUSI 1996.

tra il 1922 e il 1935, individuandone il confine temporale superiore all'arrivo a Vietri dell'artista Richard Dölker e quello inferiore all'ingresso del ceramista Guido Gambone alla direzione artistica dell'Industria Ceramica Salernitana (I.C.S.) e perciò al principio di un processo di elaborazione degli apporti precedenti in veste più precipuamente mediterranea. Nel frangente di questi anni si realizza nel piccolo centro della Costa d'Amalfi una prodigiosa alchimia tra il mestiere della maiolica di antica tradizione esercitato delle abili maestranze locali, il patrimonio di portata rivoluzionaria di idee, capacità e conoscenze fornito da una ricca compagine di artisti stranieri, provenienti dalle moderne scuole europee di arti applicate, e il talento commerciale di uno spregiudicato imprenditore, in grado di valorizzare questi elementi, al punto da fare della sua industria ceramica – l'I.C.S., appunto – una delle realtà produttive più rilevanti in Italia per spessore culturale e artistico e nondimeno per la ramificazione internazionale della rete di esportazione dei prodotti,³³⁹ non a caso inclusi come pezzi di studio nelle collezioni del Museo Artistico Industriale di Napoli,³⁴⁰ esposti e recensiti nelle principali mostre nazionali, tra cui la Triennale di Monza del 1930, e più volte oggetto di positive recensioni nelle riviste di settore e principalmente sulle pagine di «Domus», da parte di un ammirato Gio Ponti.³⁴¹

In questo contesto spiccano almeno due personalità artistiche fondamentali: quella del pittore e

³³⁹ L'imprenditore Max Melamerson si affida per le esportazioni verso gli Stati Uniti a compagnie specializzate, come la Carbone; per il tramite de La Costruction Economique di Tunisi esporta le sue ceramiche in Africa; vende i suoi prodotti anche a Parigi e a Roma, nelle sedi della Boutique Italienne dell'artista Maria Monaci Gallenga e a Milano nel reparto Domus Nova della Rinascente. A proposito della diffusione internazionale delle ceramiche I.C.S., Soccorsa (forse pseudonimo di Gio Ponti) scrive su «Domus»: «Le ceramiche salernitane sono ormai molto note e, come spesso avviene, più all'estero (e specialmente in America) che qui in Italia» (SOCCORSA 1929, p. 26); Rosa Giolli Menni scrive invece su «Ceramiche e Laterizi»: «l'America fu la prima ad esaltare il valore della produzione e gli interessanti piccoli oggetti, incominciarono a correre per il mondo. Oggi [...] sbucano scherzosi da una vetrina parigina, come da uno scaffale di una biblioteca asconese, o guardano incuriositi da un tavolino di puro cristallo di una casa di Stoccolma. [...] Tanto in Svizzera come a Chicago, come a Cannes, nei luoghi più disparati e lontani, appaiono le affascinanti mattonelle, i curiosi oggetti che hanno interamente accaparrato l'interesse degli amatori» (GIOLLI MENNI 1938, pp. 60-63).

³⁴⁰ Nel 1930 in occasione del rinnovamento del Museo Artistico Industriale di Napoli, il direttore Giovanni Carlo Bevilacqua chiede in dono alle fabbriche vietresi – I.C.S., Vincenzo Pinto e Ceramiche Avallone – l'invio, per motivi di studio, di oggetti maiolicati e Melamerson spedisce 11 pezzi.

³⁴¹ Nell'articolo pubblicato nel maggio 1929 su «Domus», dedicato alla ceramica di Vietri e corredato da svariate immagini, l'autore Soccorsa scrive: «queste ceramiche meritano di essere fatte conoscere perché, nella loro apparente semplicità, hanno pregi non comuni e una loro impronta caratteristica [...] meridionale e paesana così che alcuni motivi ricordano le pittoresche e vivaci decorazioni dei carretti siciliani» (SOCCORSA 1929, p. 24).

grafico tedesco Richard Dölker³⁴² e quella della pittrice polacca Irene Kowalska.³⁴³ Il primo, formatosi alla Scuola di Arti e Mestieri di Stoccarda, è un artista puro, di straordinario talento, capace di trasfondere nella maiolica un profondo senso religioso e poetico di amore per la vita, restituendo l'esperienza esistenziale e culturale, vissuta nei propri viaggi "di formazione" attraverso i paesi del mediterraneo, sotto forma di un linguaggio espressivo agile e immediato, tale da imprimere una svolta radicale alla decorazione ceramica locale in direzione colta e contemporanea. La seconda, sopraggiunta in un successivo momento, è inventrice a sua volta di un nuovo codice linguistico, di straordinaria purezza e potenza lirica e comunicativa, a partire dal quale si gettano le fondamenta di un moderno impianto estetico e iconografico della maiolica vietrese.

Insieme a questi maestri di stile lavorano una moltitudine di artisti di indubbio valore, in buona parte donne, purtroppo perlopiù destinate a restare nell'ombra, anche perché il più delle volte private della possibilità di associare al frutto del proprio lavoro un segno distintivo della propria identità. Alcune di queste figure "minori" o, più propriamente, meno documentate e meno indagate, all'interno della compagine straniera presente a Vietri nel periodo interbellico, si dedicano con molto profitto alla modellazione, andando ad alimentare un filone pressoché assente nel repertorio locale, limitato al vasellame e alle classiche riggiole. Tra loro vi è la ceramista tedesca Barbara Margarethe Thewalt-Hannasch, detta Bab, attiva a Vietri come pittrice e scultrice per circa un decennio presso diverse manifatture e con una propria produzione autonoma, che contribuisce all'innovazione tematica e formale della plastica ceramica vietrese attraverso l'immissione di originali morfologie, caratterizzate da un gusto naïf e da un'invenzione bizzarra e vivace, e la scultrice di origini ceche Elsie Schwarz, anche lei, per sei anni, attiva nella località, dove lavora per la I.C.S., in autonomia e in collaborazione con il marito, Richard Dölker, mettendo in campo una ricchissima produzione di oggetti e sculture ornamentali, capaci di mediare la cultura popolare italiana con l'eleganza scanzonata e le evoluzioni espressionistiche del Wiener Werkstätte. Entrambe apportano con le loro creazioni alla ceramica locale di tradizione un valore non inferiore a quello fornito dall'introduzione di inediti stilemi nella decorazione pittorica delle sagome classiche, inventando nuove forme d'uso e tipologie plastico-decorative e così favorendo l'ammodernamento e l'ampliamento del ruolo e della funzione stessa della ceramica artigianale vietrese nell'ambiente domestico e negli spazi dell'architettura.

Per comprendere le ragioni del loro arrivo e della loro permanenza sulla Costa d'Amalfi e, in generale, della presenza di un così grande numero di artisti e intellettuali stranieri – spesso esuli dai

³⁴² Per una bibliografia essenziale su Richard Dölker (Shomberg 1896 - Kohlgraben nel 1955): AMOS-DOELKER 1996, AMOS *et al.* 1996; G. Salvatori, R. D., in PICONE PETRUSA, 2000; ROMITO 2004.

³⁴³ Su Irene Kowalska (Varsavia 1905 - Roma 1991) si veda ALAMARO-DONATO 1993; G. Salvatori, I. K., in PICONE PETRUSA, 2000.

totalitarismi dei paesi d'origine – soprattutto a Positano³⁴⁴ e a Vietri sul Mare, è necessario considerare diversi fattori, tra cui vi sono indubbiamente la mitezza del clima, l'assoluta bellezza del paesaggio e lo straordinario patrimonio archeologico e storico-artistico del territorio campano, unitamente al basso costo dell'esistenza, alla schiettezza degli abitanti e allo stile di vita semplice e totalmente libero (per i forestieri) da pregiudizi, condizionamenti e regole sociali. A Vietri, dove esiste una plurisecolare tradizione nella produzione della maiolica, coloro che tra questi immigrati dispongono di una formazione artistica trovano facilmente impiego nelle faenzere e il loro contributo finisce col determinare un radicale rinnovamento dei codici tradizionali, così da produrre nella storia della ceramica vietrese un punto di svolta codificato, appunto, come “periodo tedesco”. Si tratta di pittori, scultori e designer provenienti dalle Scuole di Arti e Mestieri e, in alcuni casi, dalle Accademie di Belle Arti dell'Europa centrale e pertanto provvisti di un ottimo bagaglio tecnico e di una cultura aggiornata alle moderne tendenze dell'arte, mossi alla ricerca di un eden di serenità e bellezza, nel quale esercitare la propria creatività rivolgendola ad ambiti intenzionalmente “minori” dell'universo artistico, come la ceramica, il ricamo e la stampa dei tessuti, così da fare della propria arte uno strumento di relazione con la vita delle persone, nella convinzione che vivere e contribuire alla costruzione di spazi e contesti dalle forme semplici e belle sia di per sé garanzia di felicità, perché «Nobile e puro si sente l'uomo davanti a nobiltà e purezza, che lo circonda. Molta felicità trama allora attraverso porte e finestre, dove la semplice bellezza nobilita lo scopo più pratico».³⁴⁵ In più, la spiccata sensibilità e il vivace interesse nei confronti del patrimonio popolare mediterraneo, retaggio del culto del “primitivo” promosso dai movimenti d'avanguardia, e l'educazione alla sobrietà e alla purezza formale, derivate dalla cultura del design assimilata nelle scuole di arti applicate, ne condizionano l'approccio empatico nei confronti la realtà locale e, sul piano tecnico-artistico, il rispetto e l'assimilazione delle tradizioni e dei saperi autoctoni. Una testimonianza di Irene Kowalska chiarisce, a tal riguardo, la qualità sostanzialmente formale e tematica dell'apporto fornito dalla colonia artistica mitteleuropea alla ceramica locale, salvaguardandone le tecniche e il principale connotato espressivo, costituito dal deciso contrasto dei colori, accostati senza sfumature e chiaroscuri:

«le tecniche usate dagli stranieri erano quelle locali, tradizionali... Abbiamo invece rinnovato le decorazioni.

³⁴⁴ Vittorio Ricciuti descrive la colonia straniera stabilitasi a Positano: «Artisti tutti; e quasi-artiste anche le ragazze. Che debbono aver disertato qualche teatrino eccentrico di Pietroburgo o di Oslo. In minoranza tedeschi, nella maggior parte inglesi, russi e scandinavi, essi vivono in una selvatichezza primitiva, in una solidarietà larga, luminosa. Li affratella la loro arte, che è una grottesca deformazione del vero. Essi sostengono di appartenere alle scuole più moderne che attualmente hanno una certa fortuna fuori d'Italia, cioè al dadaismo, al cubismo, all'impressionismo» (RICCIUTI 1928, p. 49).

³⁴⁵ J.M. OLBRICH, *La nostra prossima opera*, in OTTAI 1987, p. 36.

Ai bordi tradizionali,³⁴⁶ agli ornamenti, ai fiori, ai frutti, abbiamo aggiunto le scene della vita quotidiana del meridione che ci circondava e che era nuova ai nostri occhi... Non abbiamo apportato nuove tecniche. Quelle tradizionali erano sufficienti, primitive ma piene di possibilità artistiche. [...] I colori usati erano quelli tradizionali: manganese, verderame, giallo antimonio, cobalto, e pochi altri colori della ditta Römer di Firenze, come un rosso pallido, quasi un rosa, ed un bell'arancione».³⁴⁷

In altri termini, il trasferimento nell'arte popolare di nuovi elementi iconografici e stilistici derivati dalla cultura dei paesi d'origine, è fortemente mediato dall'assimilazione dei modi della maiolica vietrese e, soprattutto, dalle intense suggestioni prodotte negli artisti dall'esperienza quotidiana di un'esistenza "arcaica" e dalla presenza di testimonianze vive e tangibili del passato storico-artistico e archeologico del territorio. Significativamente Rosa Giolli Menni scrive:

«L'arte di Vietri ha l'interessante pregio di riprendere ricreandoli i motivi romani più antichi, o quelli bizantini o gli orientaleggianti, con lo stesso spirito con cui si diletta sapientemente con la malizia a stupirci con la falsa innocenza di uno stile viennese o monacese ricreato dentro il caldo fuoco italiano».³⁴⁸

Questa «felice fusione del rustico col raffinato»³⁴⁹ e del moderno con la storia costituisce forse il carattere distintivo della produzione vietrese del "periodo tedesco", e non si tratta soltanto di un carattere autentico e spontaneo, bensì anche del risultato di una consapevole strategia di marketing operata da Max Melamerson, *patron* dell'I.C.S., principale azienda produttrice della nuova ceramica vietrese, per contrastare con l'originalità e la colta semplicità espressiva delle sue maioliche la concorrenza delle maggiori fabbriche ceramiche contemporanee, oramai strutturate con processi industriali.³⁵⁰ Tuttavia, ben prima di Melamerson, nel 1922, è Richard Dölker a porre, col suo arrivo a Vietri, una delle pietre miliari di questa vicenda.

Dopo aver attraversato a piedi l'intera penisola fino in Sicilia e dopo essersi, infine, stabilito ad Anacapri, l'artista tedesco approda casualmente alla decorazione ceramica, sperimentandola nella fabbrica vietrese di Francesco Avallone. Gratificato dai felici esiti delle sue improvvisazioni, decide di avviare a Vietri un piccolo laboratorio personale presso la ditta Ceramica Artistica Cioffi, sviluppando un repertorio originale di maioliche perlopiù destinate al mercato turistico, nel quale

³⁴⁶ I motivi della tesa dei piatti, di più complessa esecuzione, erano spesso eseguiti dai maestri decoratori locali: «i bordi avevano le decorazioni fatte dai vecchi pittori» (G. Carrano, *Quando le fornaci erano alte come le case*, in KOWALISKA *et al.* 1977, p. 23).

³⁴⁷ KOWALISKA, *In un paese del golfo lunato*, in KOWALISKA *et al.* 1977, pp. 12-13.

³⁴⁸ GIOLLI MENNI 1938, pp. 60-63.

³⁴⁹ PAPINI 1923, p. 20.

³⁵⁰ È sintomatico che l'I.C.S. sia nominata, appunto, accanto alla Richard-Ginori e alla S.C.I di Laveno nell'articolo-recensione della IV Triennale d'Arti Decorative di Monza di Renato Pacini: «Le collezioni più interessanti son quelle della Ceramica di Laveno, di Richard-Ginori, dell'*Industria Ceramica Salernitana*» (PACINI 1930, p. 273).

figurano pittoresche plastiche di casette in stile costiero e grotteschi asinelli,³⁵¹ da lui eletti a emblemi della vita e della spiritualità popolare mediterranea, e presto destinati a diventare il simbolo della ceramica vietrese. L'immediato successo commerciale della sua produzione induce Dölker a ricercare alcune collaborazioni, anche tra amici artisti stranieri, come la ceramista Hilde Rämbeiling e il grafico Georg Trump, ex-compagno di studi a Stoccarda, che presto lo raggiungono a Vietri. Con quest'ultimo Richard decide di intraprendere, nel 1925, un'altra lunga esperienza viaggio in Tunisia e poi in Sardegna. Intanto, nel 1923, un altro pittore tedesco, Gunther Stüdemann, diplomatosi all'Accademia di Belle Arti di Amburgo e già a Positano dal 1922, si "converte" per opportunità economica all'arte del fuoco e avvia a Fontana Limite – località poco lontano da Vietri – una fornace per la produzione di maioliche artistiche. Nel 1924, in società con le ceramiste olandesi Lena Hagstotz e Sophie Van Der Does de Willebois (van Stolk, da sposata), Stüdemann fonda a Marina di Vietri, la fabbrica Fontana Limite, dove lavorano per un breve periodo anche le pittrici tedesche Elisabeth Schweizes e Elisabeth Vömel e i ceramisti tedeschi Otto Kunz e Otto Hverbeck, oltre al faentino Luigi De Lerma e al ceramista locale Vincenzo Procida.

Gunther Stüdemann è considerato l'iniziatore del rinnovamento della ceramica vietrese, pertanto è importante comprenderne le intenzioni e gli esiti del lavoro attraverso le parole di un osservatore contemporaneo d'eccezione, quale è l'esperto di storia ceramica Giuseppe Liverani, che, in occasione dell'acquisizione al Museo delle Ceramiche di Faenza di «una notevole raccolta di prodotti»³⁵² provenienti dalla località campana, scrive:

«i principi artistici dello Stüdemann vogliono essere dei più puri: egli intende sviluppare in senso popolare la vecchia tradizione artigiana di Vietri sul Mare, e ciò servendosi delle materie prime esistenti sul luogo, delle vecchie ricette di smalti e del vecchio metodo decorativo, sempre accentuando il lato artigianesco, in contrapposto alla minacciosa tendenza alla banalità dei processi industriali. Si propone inoltre di curare il progresso tecnico del metodo di lavoro, con adattamento alle esigenze moderne per ciò che riguarda gli oggetti d'uso, e lo sviluppo ulteriore dei motivi decorativi, sempre attenendosi al particolare carattere della regione».³⁵³

³⁵¹ In una foto dell'autunno 1924, pubblicata da Pino Viscusi (VISCUSI 1996, p. 32), Richard è ritratto in compagnia dell'amico e compagno di viaggi Georg Trump, mentre con lui modella una quantità di piccoli asinelli presso la faenzera Cioffi. I primi esemplari del "ciucciariello" risalirebbero per Viscusi già al 1922, come le case tipiche della costiera in miniatura, che avevano la stessa finalità di souvenir per gli stranieri.

³⁵² LIVERANI 1927, p. 22.

³⁵³ L'articolo continua: «In ciò, dall'esame degli esemplari ora al Museo, si può dire fino ad ora riuscito. Egli ha inviato, fra altro, una serie di piatti, alcuni con diametro fino a 42 cm., con scene di genere deliziose nella loro ingenuità, dimostrante, peraltro, un fine spirito di artista. La vivace policromia, la sapiente distribuzione dei pieni e dei vuoti e la riuscita ambientazione danno a queste scenette, pur trattate alla brava come richiede il tipo, un sapore gustosissimo. I bordi tradizionali in giallo squillante con soprafondi, che girano sulle tese dei piatti decorano, variamente colorati, anche i boccaletti, le tazze e le brocche rivestiti di smalto

Nel frattempo sulla scena vietrese si affaccia l'imprenditore ebreo amburghese Max Melamerson, che, dopo una precedente esperienza commerciale a Firenze, con la Cantagalli, si trasferisce qui con la moglie Flora e, tra il 1926 e il 1927, fonda nei laboratori della ex-ditta Della Monica, a Marina di Vietri, la manifattura I.C.S., avvalendosi della collaborazione tecnica di Stüdemann e in ideale continuità con la di lui Fontana Limite – come dimostra l'adozione del medesimo logo del pesce, che sostituisce ben presto quello primigenio dei due scogli vietresi, noti come “i due fratelli” –, e ne affida la direzione artistica a Richard Dölker, rientrato intanto a Vietri dopo due anni di viaggi, testimoniati da una cospicua documentazione di lettere, annotazioni e moltissimi disegni (conservata in gran parte nella Raccolta di Arti Applicate di Villa de'Ruggiero di Nocera Superiore). Per Dölker, infatti, il disegno è un momento essenziale della ricerca estetica e proprio dall'esercizio instancabile nella traduzione grafica delle proprie esperienze percettive nasce il suo stile personale, sintetico ed espressivo, capace di riprodurre con immediatezza e ispirazione poetica i contorni della realtà osservata. Questa natura, antropizzata o selvaggia, rielaborata in forme iconiche, andrà ad alimentare l'invenzione di una infinità di nuovi motivi naturalistici, con i quali l'artista nutrirà di nuova linfa la ceramica popolare, tracciando il percorso che condurrà, col contributo degli altri ceramisti stranieri e locali, alla definizione del cosiddetto “stile Vietri”.

Di lì a poco, nel 1928, Stüdemann lascia Vietri, per continuare in seguito la sua attività in Spagna e, a qualche mese di distanza, dopo il breve tentativo di conduzione della Fontana Limite con la direzione artistica di Luigi De Lerma, anche Sophie van Stolk ritorna in Olanda, seguita da Lena Hagstotz, chiudendo la faenzera. Intanto Melamerson – che assume nella propria industria molte delle ex-maestranze della manifattura tedesco-olandese – convoca, soprattutto con la mediazione di Dölker, un gran numero di artisti principalmente dalla Germania, ma anche da Austria, Russia, Olanda, Romania, Polonia e Svizzera, i quali si trattengono a Vietri generalmente per brevi periodi, molte volte senza lasciare tracce anagrafiche tangibili della loro collaborazione professionale, in quanto solo il direttore artistico ha il privilegio di poter siglare i propri manufatti accanto al marchio I.C.S..³⁵⁴ Tra gli altri lavorano per Melamerson: Bab Thewalt Hannasch, Olga Daibes, Liesel (Anna Elisabeth Amalie) Oppel, Lena Hagstotz, Elisabeth Vömel, Marianne Amos, Elisabeth Schweizer, Hilde Rauberling, Elsie Schwarz, Lothar Eglin, Otto Piesche, Irene Kowalska (dal 1931), oltre ad alcuni ceramisti locali, tra cui Vincenzo Vigilante, Alfonso Serretiello e gli apprendisti Francesco

volutamente rozzo. Sono anche indovinati gli animaletti a tipo di giocattolo, con un sapore di ingenuità e di freschezza encomiabili. Completano, con le forme, il richiamo agli oggetti caratteristici locali, tanto cari al popolo di quella florida regione» (ivi, p. 21).

³⁵⁴ I prodotti dell'industria di Melamerson riportano di norma la dicitura I.C.S. accompagnata dal simbolo stilizzato del pesciolino e dalla scritta “VIETRI ITALY”. I pezzi siglati dagli artisti sono prodotti pertanto in forma autonoma, al di fuori della produzione di fabbrica.

Solimene, Giuseppe Cassetta, Vincenzo e Giosuè Procida, Giovannino Carrano.³⁵⁵ Quest'ultimo, che si rivela ben presto uno tra i ceramisti vietresi di maggior talento, ricorda la ricchezza e l'eterogeneità delle presenze straniere attive a Vietri negli anni Venti e Trenta del Novecento e il sostanziale apporto fornito dalla componente femminile:

«Melamerson invitò molti stranieri a lavorare nella sua fabbrica. Oltre ai tedeschi, vennero inglesi, francesi, russi, olandesi, slavi, spagnoli, rumeni, austriaci, polacchi, svizzeri [...] Non tutti questi stranieri fecero lavori importanti. Solo alcune donne rivelarono una forte capacità artistica. Per esempio una signorina austriaca elaborò dei pezzi a rilievo traforati molto belli, come piatti murali, vassoi, basi per lampade ed alcune sculture. Una signorina rumena fece delle belle sculture modellate con molto movimento ed anche figure di santi. Una signorina cecoslovacca eseguì statuine e bassorilievi di cui si trova ancora in giro qualche forma. Un'altra signorina faceva delle statue da giardino e che Riccardo, a sua volta, sposò».³⁵⁶

È interessante notare che l'ottimo artigiano non menzioni alcun pittore, pur essendovi nel gruppo artisti di livello europeo, come Kowalska o Dölker, ma sia invece colpito dalla capacità dimostrata dalle colleghe nell'arte plastica, il che presuppone che, osservato da un punto di vista prettamente tecnico, il contributo maggiore delle straniere sia considerato in relazione alla produzione di plastiche ornamentali e di nuove forme e tipologie di oggetti, più che alla loro decorazione pittorica, ossia a un ambito evidentemente pressoché assente nella ceramica di tradizione locale, prevalentemente circoscritta alla produzione di piastrelle da rivestimento e vasellame. Non a caso i modelli plastici e le decorazioni a bassorilievo e a traforo introdotti dall'I.C.S. in questi anni sono rapidamente assimilati anche dalle altre fabbriche locali, come l'Industria Ceramica Avallone e la Pinto.

II.3.3 La cultura ceramica a Faenza negli anni Cinquanta

«Non vi è ceramista per il quale il nome della città di Faenza non significhi la massima perfezione dell'arte e, contemporaneamente, un determinato stile di ceramica ed il possesso dei corrispondenti mezzi d'espressione. Toccare questo tema non è però lo scopo di queste righe; vorrei soltanto riferire come la

³⁵⁵ Una preziosa testimonianza delle presenze straniere a Vietri tra la fine degli anni Venti e i primi Trenta è costituita dal libro degli ospiti di Richard Dölker, nel quale sono documentati centinaia di ospiti, tra amici, artisti, allievi e conoscenti dell'artista, talvolta anche importanti, come il poliedrico artista e architetto svizzero Max Bill e come l'architetto austriaco Josef Frank. Sulla base dei documenti della famiglia Dölker, dei registri comunali e di alcune testimonianze dirette, Sarah Currier ha stilato una lista degli stranieri presenti a Vietri nel periodo (AMOS-DOELKER 1996, p. 64).

³⁵⁶ G. Carrano, *Quando le fornaci erano alte come le case*, in KOWALISKA *et al.* 1977, p. 22. Matilde Romito (ROMITO 1996, p. 17) identifica alcune figure femminili ricordate da Carrano, attribuendo alla "signorina austriaca" l'identità di Grete Bosse, che lavora con Dölker per alcuni mesi nel 1928, alla "signorina cecoslovacca" quella di Liesa Lachnit, che collabora con Dölker tra il 1927 e il 1928, e alla "signorina che faceva statue da giardino", quella di Elsie Schwarz, che arriva nel maggio 1927 e sposa Dölker nell'ottobre dello stesso anno.

ceramica viene anche oggi coltivata a Faenza».³⁵⁷

Con queste parole il ceramista Stephan Erdös, direttore della scuola d'arte di Zweisel, in Baviera, in visita al museo e alla scuola faentina di ceramica nel 1955, introduce il lettore del «Keramische Zeitschrift» di Lubeca alla restituzione delle proprie entusiastiche impressioni di viaggio nella città ceramica per eccellenza. Non si tratta di un caso isolato. Nel dopoguerra, in effetti, Faenza vive un momento di grande fermento artistico e culturale, tale non solo da colpire il visitatore delle collezioni museali, della scuola d'arte, delle mostre o delle botteghe faentine, riverberandosi poi in una costellazione di ammirate testimonianze sulla stampa internazionale,³⁵⁸ ma da segnare nel profondo il destino ceramico di coloro che qui hanno il privilegio di formarsi in questi anni.

Tale dinamismo si deve principalmente all'intensa attività di valorizzazione, innovazione e promozione dell'arte del fuoco messa in campo nella prima metà del secolo, e ripresa poi alacramente dopo la parentesi bellica, dal creatore del Museo Internazionale delle Ceramiche (1908), nonché fondatore della Scuola di ceramica (1916) e promotore del *Premio Faenza* (1932), Gaetano Ballardini, il quale, con le proprie iniziative, colloca la città manfreda al centro di un vivace circuito culturale che valica i confini nazionali.

Dopo i cospicui danni subiti dal MIC (Museo Internazionale delle Ceramiche) in seguito al bombardamento del 1944, Ballardini si dedica, infatti, senza risparmio di energie, alla ricostruzione dell'istituzione, di cui, nel 1949, annuncia con comprensibile enfasi la riapertura dalle pagine della rivista «Faenza»³⁵⁹ (ulteriore sua meritoria iniziativa, questa volta di carattere editoriale). Allo stesso tempo si occupa della ricostituzione delle raccolte museali, decimate dalle gravi e insanibili perdite nelle collezioni e nel materiale archivistico dovute ai bombardamenti, coinvolgendo a tal fine le migliori manifatture e i massimi artisti internazionali – come Pablo Picasso, Henri Matisse, Marc Chagall, Fernand Léger – in donazioni di opere ed eventi espositivi, così da creare preziose occasioni di scambio culturale che fanno di Faenza un nodo nevralgico del flusso di idee, esperienze e conoscenze che percorre l'arte negli anni tumultuosi della ripresa. Non vi è settimana che non registri l'arrivo nel museo della cittadina romagnola di nuovi capi che ne vanno a integrare le raccolte, quanto mai ampie e diversificate, e lo stesso MIC è meta, con l'Istituto d'Arte a esso connesso, di frequenti visite da parte di membri delle istituzioni pubbliche – incluso il Presidente della Repubblica, Luigi Einaudi – e di esperti del settore ceramico, inviati da scuole, redazioni di periodici specializzati e manifatture italiane ed estere.

Al prestigio artistico di Faenza contribuisce anche il Concorso Nazionale della Ceramica (*Premio Faenza*). Istituito nel 1932 con dimensione regionale, per iniziativa del Comitato museale e con il

³⁵⁷ ERDÖS 1955, p. 69.

³⁵⁸ Sono puntualmente segnalate sulla rivista *Faenza* le pubblicazioni italiane ed estere che riguardano l'Istituto d'Arte e il Museo Internazionale delle Ceramiche.

³⁵⁹ BALLARDINI 1949, pp. 91-93.

patrocinio dell'ENAPI e il sostegno di svariati enti locali, il Concorso si inserisce, inizialmente, nel quadro delle iniziative di natura fieristico-promozionale della cosiddetta *Settimana Faentina*, con la vocazione di rappresentare una vetrina internazionale a cadenza regolare di creazioni ceramiche di interesse tecnico, progettuale e artistico. Nel 1938, assumendo dimensione nazionale, si configura come la prima manifestazione ceramica periodica in Europa a carattere non commerciale e, da allora – fatta eccezione per la pausa dal 1942 al 1946, dovuta agli eventi bellici –, prosegue regolarmente con cadenza annuale, aprendosi nel 1963 alla partecipazione internazionale. Sul suo esempio nascono in Italia nel dopoguerra analoghe manifestazioni culturali che si affiancano alle preesistenti Mostra dell'Artigianato di Firenze e Triennale di Milano, come le Mostre Nazionali della Ceramica di Pesaro, di Vicenza, di Messina e il Concorso Nazionale della Ceramica di Albisola.

Fin dal principio l'evento faentino costituisce per la città un'occasione fondamentale di confronto della propria offerta ceramica con la più aggiornata produzione fittile mondiale, in quanto, a prescindere dai limiti geografici della competizione, che accoglie ceramisti e allievi degli Istituti d'Arte di ogni regione d'Italia, vi si tengono esposizioni di carattere collettivo e personali dedicate all'opera di singoli maestri italiani o stranieri, invitati direttamente dal Comitato o con la mediazione delle istituzioni didattiche e museali estere di settore. In questo modo la mostra-concorso svolge un'azione propulsiva all'innovazione del prodotto ceramico faentino, sia dal punto di vista del design, che da quello artistico e tecnologico, con tangibili ricadute nella ricerca estetica e nella sperimentazione sulle argille, le finiture superficiali e le cotture. Essa promuove, inoltre, una vivace dialettica tra il mondo del mestiere ceramico e l'arte contemporanea che, specie dagli anni Cinquanta, accoglie sempre più la ceramica tra i linguaggi espressivi prediletti dall'artista, con un significativo coinvolgimento della plastica, un sensibile allontanamento dalla decorazione pittorica tradizionalmente intesa e una diffusa tendenza a trascurare la finalità funzionale dell'oggetto a vantaggio di quella estetica ed espressiva.

Nel vasto programma di conservazione, studio e sviluppo della materia fittile attivato da Gaetano Ballardini occupa poi un ruolo di primo piano la formazione. La Regia Scuola Ceramica, da lui fondata nel 1916, come scuola serale per artigiani,³⁶⁰ istituzionalizzata dal 1919, diviene dal 1938 Istituto Statale d'Arte per la Ceramica, poi intitolato alla memoria dello stesso Ballardini. Ben presto, grazie alla quantità e qualità degli spazi e delle attrezzature e all'alto livello di specializzazione dell'insegnamento di ogni fase della lavorazione ceramica, essa si colloca al vertice tra le scuole d'arte italiane, vantando, inoltre, un'enorme risonanza internazionale, testimoniata, oltre che dalla partecipazione ai corsi ordinari e a quelli speciali di un gran numero di studenti forestieri provenienti da ogni continente, dalle frequenti visite di ceramologi e docenti stranieri.³⁶¹ Nel 1953,

³⁶⁰ La prima sede della Scuola Pratica Serale è nei laboratori della Fabbrica F.lli Minardi e Soci di Faenza.

³⁶¹ Nel 1955, il prof. Kurt Ekholm, Rettore della Slöjdföreingens Skola di Göteborg (Svezia), si reca in

ad esempio, la ceramista Priscilla M. Porter, pubblica sulla rivista americana «Ceramic Monthly» un articolo³⁶² dedicato alla scuola faentina, nel quale sottolinea la disponibilità di mezzi per i discenti e le doti umane e professionali del personale. L'esperta rimarca, inoltre, alcuni aspetti del sistema scolastico considerati particolarmente efficaci dal punto di vista didattico: la scuola è unica nel suo genere in Italia in quanto ha due indirizzi di studio, quello artistico e quello tecnologico, e include, inoltre, il livello della scuola media inferiore; il corso di studi si articola in un primo triennio, col quale l'allievo diviene Maestro d'Arte ed è abilitato a insegnare negli Istituti d'Arte, e in un biennio di completamento, che conferisce il Diploma di Magistero; vi sono poi i Corsi Speciali, ossia percorsi annuali di specializzazione a cui convergono anche maestri ceramisti esterni. Anche il già citato ceramista, Stephan Erdös,³⁶³ rimane favorevolmente impressionato dall'organicità del programma didattico, dall'ampiezza e dall'aggiornamento delle risorse culturali e materiali messe a disposizione degli allievi e dalla totale libertà espressiva loro offerta. In più, egli loda il sistema pedagogico, registra l'emozionante atmosfera creativa che si respira nell'istituto, sottolinea l'esempio educativo dei capolavori e delle opere dei maestri esposti nel vicino Museo delle Ceramiche e, sopra ogni cosa, rileva con meraviglia lo straordinario livello di competenza tecnica e artistica dimostrato dagli studenti, i cui lavori reggono, a suo dire, il confronto con le opere degli artisti in mostra al *Premio Faenza* e, a Milano, alla Triennale e nella Galleria d'Arte del curatore e

visita all'Istituto d'Arte e al Museo di Faenza, accompagnato da insegnanti e alunni della propria scuola e ne pubblica poi un resoconto su un quotidiano svedese, nel quale afferma che «Faenza ha creato nel Museo un istituto che fa onore agli studi ceramistici e attira verso la città l'attenzione e la simpatia di tutto il mondo perché soltanto in Faenza si può trovare un complesso così ricco e ordinato per la intima conoscenza della ceramica» (LIVERANI 1955 a, p. 56).

³⁶² PORTER 1953, pp. 9-10.

³⁶³ «Il programma scolastico è straordinariamente ricco; da un accurato esame risulta quanta importanza venga attribuita alla formazione artistica e prima di tutto alla pratica manuale. E che tale metodo dia i migliori risultati lo dimostrano i lavori degli allievi esposti nelle ampie vetrine, dai quali appare una grande abilità artistica e tecnica. / Non saprei dire in quale altro istituto [...] venga offerta agli allievi tanta libertà di espressioni nel campo della ceramica. I risultati di tale loro eclettica formazione apparivano chiari al confronto coi lavori dei ceramisti italiani ciclicamente esposti alla Galleria d'Arte del Dr. Adriano Totti di Milano e con quelli dell'ultima e penultima triennale. [...] Già a scuola viene trasmesso al ceramista italiano il quasi completo dominio delle possibilità ceramiche. Si sa anche troppo bene che la tecnica odierna facilita molte cose e altre rende più difficili. Decisivo è il giusto equilibrio, che non si acquista solo con l'istruzione: per impadronirsene per sempre è necessario un continuo esercizio. Con quali risultati si cerchi di raggiungere tale meta appare dai sopra citati lavori degli allievi. Solo gradualmente si distinguono dai lavori dei maestri che si vedranno poi alla esposizione internazionale. Qui è ciò che sta sviluppandosi, là ciò che sta maturando. / Il programma della scuola è già di per sé un capolavoro pedagogico. La pedagogia però ha valore soltanto se riesce a comunicare agli allievi quello spirito nel quale essa stessa è nata, vive ed opera. Non è possibile descrivere l'atmosfera della scuola: bisogna provarla sul luogo, aprirsi ad essa, darsi in essa. È una delle più belle emanazioni del genere umano. [...] Questo luogo di formazione e istruzione è unico nel mondo, unico come può essere solamente Faenza» (ERDÖS 1955, p. 69).

collezionista Adriano Totti, prestigioso spazio espositivo prevalentemente dedicato alla ceramica d'autore.

In effetti ciò che avviene nel mondo dell'arte e anche dell'industria ceramica viene puntualmente assorbito e rielaborato nei percorsi didattici dell'ISA Ballardini anche grazie all'inclusione nell'offerta formativa di essenziali esperienze di approfondimento, come quelle fornite dai viaggi d'istruzione presso musei e importanti manifatture europei. Cosicché, non di rado – come testimoniano i numerosi inserti dedicati alla produzione della scuola sulle pagine della rivista «La Ceramica» – la produzione dell'Istituto cavalca l'onda delle nuove tendenze nel design e nello stile e nelle tecniche della ceramica d'arte. Il che trova conferma anche nei positivi risultati conseguiti dai lavori didattici in seno ai concorsi e alle mostre nazionali e internazionali³⁶⁴ a cui prendono parte gli studenti, distinguendosi per il «compiuto magistero tecnico a cui si unisce un indirizzo di grande gusto e cultura».³⁶⁵

Anche in ragione dei pregevoli esiti raggiunti dagli allievi nelle esercitazioni, Ballardini ha la felice intuizione di estrapolare ogni anno dalla produzione didattica alcuni pezzi (una diecina dei circa duecento esemplari prodotti), selezionati da un'apposita commissione in virtù della bontà della resa estetica o tecnica. In questo modo, viene a costituirsi negli anni all'interno dell'Istituto una cospicua raccolta di opere (oggi quasi duemila manufatti ceramici), che prende la denominazione di Museo del Campionario,³⁶⁶ i cui artefatti, accuratamente inventariati, schedati ed esposti nelle vetrine, testimoniano i percorsi pedagogici della scuola: le innovazioni tecnologiche, la perizia esecutiva, la ricerca formale e decorativa, le influenze stilistiche, ivi inclusa l'impronta degli artisti affermati e dei docenti più carismatici, i quali non mancano di creare vere e proprie correnti interne.

D'altro canto, tra gli insegnanti della scuola vi sono personalità artistiche di caratura nazionale, essendo negli intenti di Ballardini, oltre che la trasmissione dei saperi e della tradizione del mestiere, la sperimentazione delle tecniche più aggiornate e dei linguaggi artistici di più ampio respiro. Per questa ragione, ad esempio, la cattedra di Plastica Decorativa e Applicata è assegnata allo scultore Domenico Rambelli, al quale nel dopoguerra succede Angelo Biancini, che ricopre per molti anni (dal 1950 al 1981) la docenza di Plastica ornamentale, mentre conduce nel proprio studio, interno alla scuola, un'autonoma attività artistica dalla personale impronta stilistica arcaicizzante, che non manca di incidere profondamente sulla prima maniera di molti allievi, come il giovane Nanni

³⁶⁴ Nel 1952, ad esempio, i pezzi migliori degli studenti dell'Istituto d'Arte partecipano alla Mostra nella Galleria del Centro d'Arte Italiano a Parigi (LIVERANI 1952, *Notiziario*, p. 52).

³⁶⁵ Le parole sono del Presidente della III Mostra Nazionale di Pesaro, Vittorio Viale (ivi, p. 141).

³⁶⁶ Per la raccolta del MISA (Museo del Campionario, Liceo Artistico Ballardini Torricelli) si veda MARCO IACOPINI, *La collezione del "Museo del Campionario" dell'Istituto d'Arte G. Ballardini di Faenza*, in *Le ceramiche nelle collezioni pubbliche e private, Atti del XXXVI Convegno Internazionale della Ceramica*, Savona, Centro Ligure per la Storia della Ceramica, 2003.

Valentini, studente del Corso di Magistero proveniente da un precedente apprendistato di bottega, il quale si volgerà ben presto alla corrente informale e all'interesse per le qualità materiche delle argille. Tra i collaboratori ex-allievi di Biancini vi è inoltre il futuro noto ceramista faentino Carlo Zauli (diplomatosi nel 1948), allora impegnato sul doppio versante del proseguimento della tradizione in bottega e della produzione artistica autonoma, con forme vascolari aggiornate alle moderne tendenze primitive e informali. Un'altra interessante presenza è quella del ceramista monegasco Albert Diato,³⁶⁷ che, giunto all'ISA di Faenza grazie a una borsa di studio per frequentare il Corso di Magistero nel biennio 1954-56, agisce da stimolo a un ampliamento degli orizzonti tecnici (uso del grès) e culturali dell'ambiente ceramico faentino, offrendo l'esempio di un approccio poetico e sensoriale al *medium*. Il laboratorio dell'officina di produzione – composta dalle sezioni di foggatura al tornio, formatura, smaltatura, decorazione e cottura – è invece diretto, prima in affiancamento a Rambelli e poi a Biancini, dal ceramista Anselmo Bucci, interprete alla fine degli anni Venti della vicenda del Futurismo faentino,³⁶⁸ virtuoso dell'esecuzione e padrone come nessun'altro delle tecniche decorative e dei segreti del mestiere,³⁶⁹ «maestro artigiano nel senso più puro»,³⁷⁰ dall'espressione impeccabile, misurata e composta. Alla cattedra di Storia dell'Arte vi è poi lo storico della ceramica e Conservatore delle collezioni del MIC – divenuto Direttore del Museo, dopo la morte di Ballardini nel 1953 – Giuseppe Liverani, autore di innumerevoli pubblicazioni scientifiche e, in seguito, professore universitario a Firenze e a Pisa. Alla cattedra di Tecnologia, dopo l'ingegnere chimico ungherese Maurizio Korach, vi è il chimico Tonito Emiliani, che ricopre anche la carica di direttore dell'Istituto ed è autore del principale manuale della materia.

Merita infine almeno una menzione una figura fondamentale per la scuola: la ceramista faentina Maria Ghinassi, ex-allieva (matr. 6) del primissimo corso di studi e abilissima decoratrice, alla quale è affidata l'Officina di produzione didattica, un reparto di valenza esemplare per gli allievi del Ballardini, che si occupa della realizzazione di manufatti di pregio, tra cui imponenti servizi da tavola, magistralmente eseguiti per conto dell'istituto su commissione di enti esterni, destinati al

³⁶⁷ Il ceramista e pittore Albert Diato (Monaco 1927-1985) conosce Picasso a Parigi, dove si forma all'Accademia della Grande Chaumière, ed è invitato dal maestro spagnolo a Vallauris, dove, nel 1948, fonda il laboratorio Triptyque, con i colleghi ceramisti Francine Del Pierre e Gilbert Portanier. Nel 1950 è a Parigi e qui apre un atelier ceramico sempre con la ceramista Francine Del Pierre. Successivamente, Diato è a Faenza, dove frequenta il Corso di Magistero dell'Istituto d'Arte per la Ceramica e stringe amicizia con gli artisti in erba Zauli, Valentini e Giuseppe Spagnolo, coi quali collaborerà in seguito a Milano. Per l'attività artistica di Diato si veda M.P. SUHARD (a cura di), *A. D. Céramiste et peintre*, Editions Norma, 2013.

³⁶⁸ Cfr. par. V.2.1.

³⁶⁹ Uno dei traguardi tecnici di Anselmo Bucci sono le decorazioni a maiolica a rilievo, che recuperano la tecnica tardo-medievale della pittura a zaffera in rilievo, ottenuta dal rigonfiamento del colore blu cobalto in cottura.

³⁷⁰ LIVERANI 1955 b, p. 68.

mercato o a omaggiare personalità e istituzioni anche estere.

II.3.4 La formazione professionale nel design industriale e la ceramica razionalista

II.3.4.1 Episodi di associazionismo ideativo-produttivo in Germania e nascita del Bauhaus

La Germania rappresenta il primo approdo nell'area continentale europea dell'ideologia socialista inglese delle Arts & Crafts. Già nel 1898 un collettivo di artisti e architetti tedeschi, influenzati dalle teorie di William Morris, dà vita a Monaco, sull'esempio delle gilde britanniche, ai Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk (Laboratori Uniti per l'Arte nell'Artigianato), i cui manufatti, grazie alla perfetta sinergia della creatività degli artisti con la maestria esecutiva degli artigiani specializzati, conseguono un'esemplare sintesi di estetica e funzionalità, all'insegna del nuovo stile modernista.³⁷¹ Qualcosa di analogo si realizza anche nell'utopico isolamento della colonia artistica di Darmstadt, fondata nel 1901 dal granduca d'Assia, Ernst Ludwig, nella quale pittori, scultori, architetti e designer, coordinati dall'architetto austriaco Joseph Maria Olbrich, collaborano all'ideale dell'opera d'arte totale, creando spazi e oggetti d'avanguardia, destinati a portare l'arte e la bellezza nella vita di ogni giorno e a elevarne in questo modo la qualità spirituale. Lo Jugendstil è il nuovo linguaggio associato all'ideologia estetica anti-accademica, che afferma la rivalutazione e il rinnovamento stilistico delle arti applicate in rottura con la tradizione e ad esso si uniformano l'aspetto delle città e il design degli spazi interni.

Erede dello Jugendstil, pure l'Espressionismo – nato a Dresda nel 1905 col gruppo artistico Die Brücke – pone l'accento sul recupero e sulla valorizzazione di tecniche artistiche “minori” di remota ascendenza popolare, come la xilografia o la scultura lignea “negra”, privilegiate per le possibilità espressive non mediate offerte all'artista – nella misura in cui il gesto dell'artefice diviene tutt'uno con la forma – e manifesta pertanto uno spiccato interesse per le culture primitive e della cosiddetta “decadenza”, anche in linea con le teorie di Alois Riegl (Scuola di Vienna), che negano la gerarchia tra periodi della storia e tra discipline artistiche. Di queste espressioni più autentiche e arcaiche, l'avanguardia enfatizza la tendenza all'astrazione, all'evasione dalla realtà fenomenica e all'indagine della dimensione spirituale e interiore dell'individuo, che si manifestano nelle arti visive nella semplificazione delle forme, nella deformazione dell'immagine, nel cromatismo violento e anti-naturalistico, nella liberazione della rappresentazione dal rigore delle regole proporzionali e prospettiche.

Alcuni dei membri più progressisti delle Vereinigte Werkstätten, confluiscono, dal 1907, nella

³⁷¹ Dei Laboratori Uniti fa parte anche la manifattura ceramica di Jacob Julius Scharvogel, che produce eleganti oggetti in grès decorato con colature di smalti dal gusto orientaleggiante in collaborazione coi migliori progettisti del momento (Theodor Schmuz-Baudiss, Walter Magnussen, Ludwig Habich) e che sarà qualche anno più tardi tra i fondatori del Deutscher Werkbund.

Deutscher Werkbund (Lega Tedesca Artigiani), un'associazione di imprenditori, artisti e uomini di cultura, fondata sempre a Monaco, tra gli altri, dall'architetto e diplomatico Hermann Muthesius, col dichiarato intento di «nobilitare il lavoro artigiano, collegandolo con l'arte e con l'industria»,³⁷² incoraggiando così lo sviluppo economico della Germania e recuperandone allo stesso tempo le tradizioni culturali, sull'esempio di quanto osservato da Muthesius nel sistema anglosassone.³⁷³ Diversamente dal pregiudizio anti-industriale manifestato dalle Arts & Crafts, il Deutscher Werkbund punta però decisamente sulla produzione industriale e si mostra aperto anche all'avvento di un nuovo “stile delle macchine”. All'interno di questo movimento emergono alcune figure chiave per la nascita del design industriale moderno, come gli architetti Peter Behrens – che firma per la AEG un'ampia gamma di progetti innovativi, che spaziano dall'edificio della fabbrica agli opuscoli pubblicitari, alle posate da mensa, ai primi elettrodomestici – e Walter Gropius, che, in occasione dell'esposizione d'arte industriale organizzata dal Werkbund a Colonia nel 1914, è incaricato della progettazione del padiglione destinato a ospitare le opere della Lega Tedesca Artigiani e di una fabbrica modello con annesso edificio per uffici, ideati in collaborazione con Adolf Meyer e improntati all'estetica moderna dell'acciaio e del vetro.

Nel 1919, nel clima postbellico segnato dalla sconfitta politica ed economica della Germania, Walter Gropius³⁷⁴ fonda a Weimar la scuola Das Staatliches Bauhaus (1919-1933), comunemente nota come Bauhaus, attraverso la quale, tirando le fila del movimento Arts & Crafts e dell'esperienza del Deutscher Werkbund, intende formare una nuova generazione di designer, capaci di sviluppare il progetto di oggetti di elevata qualità formale e tecnica, da produrre in serie, sfruttando le potenzialità della macchina e dei nuovi materiali, così da favorire il progresso industriale e lo sviluppo culturale e democratico della nazione. Egli intende integrare il mondo dell'arte a quello dell'industria, promuovendo il superamento del ristretto ambito produttivo artistico o artigianale dell'esemplare unico, il cui pregio risiede nella ricchezza decorativa e nell'accuratezza esecutiva, a favore di una lavorazione industriale su larga scala, destinata a un'utenza molto più ampia e avente caratteristiche di funzionalità e economicità, oltre che nuovi

³⁷² «L'associazione vuole fare una scelta del meglio nell'arte, nell'industria, nell'artigianato e nelle forze attive manuali, vuol metter assieme gli sforzi a le tendenze verso il lavoro di qualità esistenti nel mondo della produzione; forma il punto di raccolta per tutti coloro che sono capaci a desiderosi di operare per un lavoro di qualità» Statuto del Werkbund (PEVSNER 1945, p.122-3)

³⁷³ Muthesius ricopre il ruolo di addetto culturale dell'ambasciata tedesca a Londra dal 1896 al 1903, avendo così modo di studiare l'architettura e il movimento delle arti applicate in Inghilterra. Al suo ritorno in patria è nominato Sovrintendente del comitato prussiano dell'industria per le scuole di arti e mestieri e pubblica numerosi scritti nei quali rielabora le idee di Morris ampliandone il campo di applicazione alla produzione industriale.

³⁷⁴ Per una bibliografia essenziale su Walter Gropius (Berlino 1883 - Boston 1969) si veda: ARGAN 1951; GIEEDION 1954.

valori estetici, basati sulla verità della materia e sulla purezza geometrica delle forme:

«Obiettivo del Bauhaus era sviluppare prodotti che fossero di bella forma e funzionali, economici e facili da mantenere, e che potessero essere realizzati col minimo dispendio di energia, materie prime e forza lavoro. Prodotti durevoli, insomma, che non dovevano seguire il mutare delle regole né subire un rapido deterioramento fisico e morale. Animato da un principio di riformismo sociale, il Bauhaus assunse una posizione critica nei confronti delle leggi capitalistiche di mercato e perseguì obiettivi che potremmo definire ecologici».³⁷⁵

Coerentemente a quanto anticipato un anno prima dall'architetto Bruno Taut – che, nell'*Arbeitsrat für Kunst* (Consiglio dei lavoratori per l'arte), aveva sostenuto l'avvento di una nuova arte del costruire, all'interno della quale ogni disciplina avrebbe contribuito alla forma finale – Gropius ambisce ad abbattere il «muro di alterigia»³⁷⁶ esistente tra artisti e artigiani e a unificare tutte le forze creative, riconducendo ogni azione artistica al fine della realizzazione dell'«opera d'arte unitaria»³⁷⁷, intesa come spazio architettonico concepito in accordo con le leggi dell'universo. Ciò richiede il coinvolgimento in senso “olistico” di tutte le risorse dell'artefice, così da pervenire a una creazione pienamente rispondente al suo modo di percepire il mondo e perciò dotata di energia vitale. In tal modo, anche il prodotto industriale si carica di valenze immateriali e diviene latore di ordine e benessere sociale, pertanto non è più necessario rinunciare alle macchine – come auspicava Morris –, viceversa è sufficiente modificare la disposizione dell'individuo verso il lavoro attraverso un'educazione che ne valorizzi e indirizzi le capacità mentali, materiali e sovrasensibili.

A tal fine Gropius riunifica l'Accademia di Belle Arti e la Scuola di Arti e Mestieri, in un nuovo sistema didattico integrato, in grado di superare i limiti di entrambi i preesistenti modelli pedagogici, ossia di fornire ai giovani talenti artistici una preparazione adeguata al moderno scenario della civiltà industriale e agli aspiranti operatori dell'industria i fondamenti pratici e teorici del lavoro artistico, coltivandone inoltre l'estro e la libertà inventiva. In altri termini, egli vuole dotare gli studenti di un metodo razionale applicabile a qualsiasi tipologia di artefatti – dall'utensile all'arredo all'architettura – che, partendo dalle esigenze d'uso, dalla conoscenza del materiale e da una ponderata pianificazione e semplificazione dei processi produttivi, giunga alla definizione delle caratteristiche formali e strutturali dell'oggetto. Per realizzare questa complessità di intenti, Gropius organizza il percorso formativo in fasi: un corso semestrale propedeutico obbligatorio, *vorkurs*, volto a sviluppare le basi teoriche del processo creativo allo studente, al termine del quale è previsto un esame di ammissione, e quindi un successivo tirocinio triennale. Per la didattica del corso propedeutico Gropius si rivolge a Johannes Itten che è tra i pochi artisti coinvolti con pregresse

³⁷⁵ SIEBENBRODT 2008, p.n.n.

³⁷⁶ Espressione usata da Walter Gropius nel *Programma del Bauhaus di Weimar, 1919* (FRAMPTON 1984, p. 136).

³⁷⁷ *Ibidem*.

esperienze di insegnamento. Questi si pone l'obiettivo di liberare le menti degli studenti da ogni convenzione e dottrina preesistente, così da rivelarne il talento creativo personale, in quanto espressione di un generale progresso dell'individuo, legato all'adesione a un programma mazdaznaniano, basato su una ferrea disciplina fisico-mentale e su un particolare approccio spirituale all'arte. Le sue lezioni includono pertanto esercizi fisici e di respirazione, pratiche di "scioltezza gestuale", ossia di creatività libera e istintuale, studio della natura e dei suoi materiali, fondamentale per affinare la sensibilità percettiva, esercitazioni di disegno dal vero e di nudo e naturalmente teoria della forma e del colore. Le lezioni dei corsi successivi includono invece esperienze pratiche di laboratorio (ceramica, falegnameria, metalli, vetro, rilegatura, decorazioni murarie, arredi, tessitura, scultura, grafica, ecc.) e ancora studi di disegno e teoria della forma, rispettivamente sotto la guida di maestri artigiani – esperti nei processi tecnologici e nelle prassi operative – e di maestri della forma, tra i quali molte figure di primissimo piano dell'arte europea, soprattutto provenienti dalle avanguardie espressionista e astrattista.

Nonostante la dichiarazione di intenti non discriminanti in ordine all'età e al genere espressa da Gropius, nel corpo docente del Bauhaus non vi sono inizialmente insegnanti donne e alle allieve (59 su 137 iscritti nel 1920) è di fatto impedita la frequenza della maggior parte dei corsi, essendo le aspiranti designer indirizzate a lezioni considerate più consone all'indole femminile, come la rilegatura dei libri, il settore tessile o ceramico. Da questo punto di vista la situazione migliora dal 1923, dopo l'arrivo nel corpo docente, in sostituzione di Itten, dell'artista ungherese Laszlo Moholy-Nagy, il quale sostiene un atteggiamento paritario e incoraggia alcune allieve a sperimentare settori "maschili", come nel caso di Marianne Brandt che si specializza nel settore dei metalli, avviando una favolosa carriera come progettista. Tuttavia, a dispetto dell'apparente emancipazione che traspare dalle immagini d'epoca e soprattutto nonostante il talento di molte delle studentesse del Bauhaus, è praticamente irrisorio, rispetto alla componente maschile, il numero delle artiste/designer che guadagnano dopo il diploma una posizione di affermazione professionale.³⁷⁸

II.3.4.2 Il workshop ceramico di Dornburg: metodo formativo e risultati produttivi

Nel contesto ideologico e pedagogico del Bauhaus, il settore ceramico rappresenta per molti versi una realtà autonoma, con caratteristiche ed esiti originali.

Nel 1919, all'avvio dei corsi della scuola di Weimar, Gropius invita a far parte del corpo docente del Bauhaus un unico scultore, l'artista Gerhard Marcks (1889-1981) – già suo collaboratore per l'Esposizione del Werkbund di Colonia –, il quale assume la direzione artistica del nascente

³⁷⁸ Tra queste, oltre alla citata Marianne Brandt, autrice di alcuni dei pezzi più famosi della produzione Bauhaus, vi sono, ad esempio, le designer tessili Gunta Stölzl e Benita Koch Otte, le fotografe Lucia Moholy e Florence Henri, la pittrice Ida Kerkovius, la designer Lilly Reich e la ceramista Marguerite Friedlaender Wildenhain.

laboratorio ceramico, allestito esternamente alla scuola, nella fornace Schmidt di Weimar. L'anno successivo, a causa di difficoltà di ordine pratico ed economico, il *workshop* è dislocato a circa venti chilometri dalla città, nel villaggio di Dornburg, sul fiume Saale, centro di antica tradizione ceramica e sede della storica manifattura della famiglia Krehan, nella quale da generazioni si tramandano la tecnica e il repertorio formale della ceramica popolare turingia. Max Krehan (1875-1925), responsabile dello storico opificio ceramico Krehan di Dornburg, declinata la proposta di Gropius di trasferirsi a Weimar per entrare a far parte del Bauhaus in qualità di maestro artigiano, si offre invece di ricoprire il medesimo incarico in un'apposita struttura allestita nel villaggio, così da poter sovrintendere allo stesso tempo al proprio mestiere e al tirocinio ceramico degli studenti. A tal fine viene approntato un laboratorio didattico nelle ex-scuderie del castello della cittadina e assegnata una stanza a ciascun apprendista negli alloggi una volta destinati agli stallieri. Dopo la frequenza del corso propedeutico a Weimar, gli allievi del Bauhaus che accedono alla formazione triennale e scelgono di specializzarsi nel settore ceramico³⁷⁹ si trasferiscono pertanto nel borgo turingiano per intraprendere l'apprendistato sotto la guida del maestro artigiano Krehan, che trasferisce loro le tecniche tradizionali e le necessarie conoscenze teoriche di ambito strutturale, tecnologico ed economico, e di quello della forma Marcks, il cui insegnamento è rivolto al potenziamento della creatività artistica e delle capacità progettuali.

A Dornburg gli studenti abbracciano uno stile di vita comunitario e spartano, caratterizzato dalla disciplina, dall'isolamento, dalla comunione con l'ambiente naturale, dalla condivisione di un obiettivo comune e dalla totale dedizione all'esperienza formativa: coltivano la terra per approvvigionarsi delle risorse alimentari, estraggono l'argilla dal letto del fiume e la preparano per renderla lavorabile, si procurano dal bosco la legna per alimentare i forni e trascorrono insieme pressoché l'intera giornata, incluse le molte ore necessarie alla cottura dei pezzi, dedicate a racconti, bevute e dissertazioni poetiche, artistiche e filosofiche. Come racconta il ceramista formatosi a Dornburg, Theodor Bogler,³⁸⁰ queste singolari condizioni di vita producono negli allievi la suggestione di essere come investiti di una missione speciale, alla quale sia indispensabile dedicare ogni risorsa personale, consistente nella messa a punto della forma perfetta dell'oggetto d'uso, una forma assoluta e ideale, ma al tempo stesso funzionale e pienamente comprensibile e fruibile dalla

³⁷⁹ Marguerite Friedlaender, Gertrud Coja, Lydia Foucar, Johannes Driesch, Theodor Bogler and Otto Lindig sono gli allievi del primo corso, a loro seguiranno nei successivi cinque anni, tra gli altri, Werner Burri, Margarete Marks, Thoma Gräfin Grote, Herbert Hübner, Johannes Leßmann, Franz Rudolf Wildenhain, Wilhelm Löber, Else Mögelin, Renate Riedel e Eva Deutschbein.

³⁸⁰ Le parole di Theodor Bogler sono riportate da Barry Bergdoll e Leah Dickerman: «[the students] felt like a new generation of settlers. Art, craft, nature, technology, music, art, light, water and earth seemed to us like the natural unity of life... I turned my entire energy to the project, becoming like a revolutionary» (BERGDOLL-DICKERMAN 2009, p. 112).

massa. Determinante nel coinvolgimento degli studenti è anche l'atmosfera familiare di collaborazione e, allo stesso tempo di tensione creativa, determinata dall'influenza delle personalità dei maestri, dai legami diretti e personali instaurati con loro e dall'impegno richiesto dalla struttura didattica, che prevede una perfetta concatenazione tra l'insegnamento tecnico e artistico. L'ex-allieva del *workshop* di Dornburg, Marguerite Friedlaender ricorda in un'intervista³⁸¹ che le lezioni somministrate da Max Krehan corrispondevano a un vero e proprio apprendistato artigianale, come avveniva normalmente nella bottega di un vasaio: da principio si acquisivano i rudimenti dell'arte ceramica, facendo pratica per otto-nove ore al giorno ed eseguendo centinaia di pezzi; tra questi il maestro selezionava quelli adeguati, che inizialmente ammontavano a pochi esemplari; via via che l'allievo diventava più abile e la sua produzione raggiungeva gli standard di qualità richiesti gli era concessa la libertà di mettere in campo le proprie doti creative; a questo punto entrava in gioco il magistero propriamente artistico di Gerhard Marcks, il quale aveva un'ottima intesa col maestro-artigiano e una particolare sensibilità con gli studenti, in quanto riusciva a motivarli a esprimere pienamente le loro potenzialità (fig. II.1).

Marcks sprona gli studenti al recupero e alla rielaborazione di forme e motivi della tradizione ceramica popolare, in polemica contrapposizione «alla superfluità e alla complicazione dei tipi cari al gusto borghese»,³⁸² e li orienta a un approccio scultorio verso l'oggetto, ossia a concepire gli artefatti prima di tutto come corpi plastici, pur nel rispetto della loro destinazione d'uso. In tal modo, la scelta estetica che sottende alla composizione dei volumi solidi elementari nella forma definitiva dell'oggetto, nonché alla elaborazione dei partiti decorativi, si configura come il risultato di una ricercata mediazione tra astrazione, natura, tradizione e sentimento/istinto. Ecco perché nelle stoviglie realizzate a Dornburg in questa fase la funzionalità del prodotto appare subordinata a una chiara volontà espressiva di significato, che conferisce ai manufatti un aspetto austero e

³⁸¹ «Well, we first were with Max Krehan, that was the potter, and he was an old-time potter, and we learned like he would have taught an apprentice of his, right from scratch, from the beginning, you know. And we would have to make a hundred of this sort and a hundred of this sort and five hundred maybe of this sort. And he would go around and say: "Well, we'll keep that one and that one, the rest you can throw away." But that was as a learning process; and after a little while when you were good enough, then he'd say: "Well, we can use them all." When we knew our craft well enough that we could do that easily, then we were free to do whatever we wanted, and that's when the real creative part started. And that's when Marcks started coming in, because before that, at first, he would only draw with us once a week, but he didn't criticize what we were doing in the pot shop because there was nothing to criticize from the point of view of art. [...] Marcks had a wonderful way of not hurting our feelings but saying the truth when he would criticize: "Yes, it's all right" he said "but the neck is a little too big and this could have been a little narrower and if you had pulled it in a little more, and maybe the foot had been... but the way it stands on the table, it's pretty nice." So he had torn it all apart, and made us attentive to different points that were not good» (WILDENHAIN-BRAY 1982, pp. 12-13).

³⁸² ARGAN 1951, p. 65.

intenso, a metà strada tra opera d'arte e oggetto d'uso. Pertanto, seppure sia possibile cogliere nelle sagome di queste ceramiche – così come fossero corpi dipinti da Cézanne – un ordine geometrico-strutturale di base, nondimeno esse conservano uno stretto legame con il mondo naturale e con le fisionomie schiette e misurate della figulina folklorica.

L'americano Howard Dearstyne – ex-allievo e poi insegnante al Bauhaus e coautore di *Inside the Bauhaus* – definisce Marcks «una sorta di primitivo con tendenze arcaiche»³⁸³ per la sua capacità di infondere ai prodotti del suo laboratorio una presenza quasi animistica, in forte coesione con la natura e con il *genius loci*. Similmente a quanto si riscontra nella ceramica antica, ad esempio delle civiltà precolombiane, infatti, i manufatti di Marcks non imitano la realtà, ma nondimeno sono pervasi da una evidente energia vitale, che rimanda al creato e all'individuo e che doveva apparire sconcertante e originale anche agli altri docenti del Bauhaus, tanto da far dichiarare all'artista e maestro Lothar Schreyer che il carattere queste stoviglie inducesse chi le utilizzava a instaurare con esse un rapporto di tipo quasi “personale”.³⁸⁴ Anche il pittore e docente Bauhaus Georg Muche ci lascia una testimonianza della diversità di vedute di Marcks rispetto agli altri artisti del Bauhaus di fede rigorosamente astrattista e del suo temperamento ostinatamente legato a un modello di bellezza “umanistico”, piuttosto che neoplastico.³⁸⁵

Talvolta, come accade in certi canopi etruschi fortemente stilizzati, si ritrovano nei pezzi della prima produzione di Dornburg palesi allusioni a fisionomie antropomorfe che sembrano suggerire metaforicamente la dimensione umana e quotidiana dell'uso: ad esempio, in una curiosa tazza del 1922 (fig. II.2), eseguita dall'allievo Theodor Bogler e decorata da Marcks, è rappresentato un doppio ritratto degli studenti (da un lato Otto Lindig e dall'altro Johannes Driesch), che, mentre risente dei modelli dell'antichità, denuncia nel disegno una chiara influenza dei linguaggi delle avanguardie storiche, anticipando, peraltro, il modo di decorare il vasellame di Picasso dei tardi anni Quaranta, interpretandone i volumi in senso anatomico.

³⁸³ «Marcks was a kind of primitive with archaic leanings. He shared something of the native person's anthropocentric point of view, so that when he made a pot or inspired the the making of a pot, it acquired a sort of personality, either human or animal, which our strictly functional utensils lack. There is an affinity with the objects made by the Mayas and Incas, those preeminent artist-potters. There are, to be sure, among the pieces turned out by Marcks and his students, no Indian warriors, ball players, or portrait heads, no pot-bellied dogs intended as containers for liquids. Nevertheless one can almost detect a transmuted Mayan warrior in Otto Lindig's water jug, and Theodor Bogler's coffee machine is surely an Inca chieftain in disguise» (DEARSTYNE-SPAETH 1986, p. 120).

³⁸⁴ «We Weimar people recognized, always with astonishment, how Marcks, in his plastic works, succeeded in shaping earthen vessels for the hidden postures of the human soul. Under the eyes of such a master, even the plates, pots, and pitchers of the pottery became, as it were, living beings to which we had, so to speak, a personal relationship» (*Ibidem*).

³⁸⁵ *Ivi*, p. 122.

Le idee più “reazionarie” del maestro Marcks,³⁸⁶ unitamente alle particolari circostanze legate all'autonomia della sezione, allo stretto legame con la bottega artigianale e con l'ambiente naturale, al carattere totalizzante e “romantico” dell'esperienza formativa, determinano una maggiore resistenza dell'approccio progettuale sperimentato nel settore ceramico alle esigenze più spinte della produzione tecnologica rispetto a quanto si realizza contemporaneamente negli altri laboratori del Bauhaus. Inoltre, diversamente da quanto avviene in altri ambiti produttivi maggiormente coinvolti dall'impiego di nuovi materiali e processi tecnologici, come ad esempio i metalli, la ceramica prodotta a Dornburg risente fortemente dell'attaccamento alle prassi artigianali tradizionali e del rapporto diretto e “sentimentale” dell'artefice/designer con la materia. Gropius cerca allora di riportare l'orientamento del *workshop* alle istanze originarie della didattica e muove ai docenti della sezione ceramica l'osservazione che i pezzi prodotti dai loro allievi appaiono concepiti come pezzi unici, piuttosto che come standard da fabbricare industrialmente in serie. Dal canto suo Marcks ribadisce la propria idea secondo la quale l'obiettivo della scuola è di insegnare agli studenti un metodo attraverso la sperimentazione delle fasi di progettazione e di produzione e non di confezionare beni come una qualsiasi fabbrica.³⁸⁷

Questa divergenza si ricompone quando, nel 1923, il laboratorio è scisso in maniera non traumatica in due unità: una manifattura che produce artigianalmente oggetti in serie, diretta dal maestro Krehan, e l'officina del Bauhaus, dedicata al design di prototipi per l'industria, affidata alla conduzione di due apprendisti di secondo livello, Otto Lindig e Theodor Bogler,³⁸⁸ rispettivamente nel ruolo di direttore tecnico e commerciale. Il primo prototipo destinato alla produzione industriale realizzato nel nuovo atelier sperimentale del Bauhaus è la teiera *L1* (fig. II.3) – la lettera “L” seguita da un numero progressivo identifica la classificazione tipologica dei modelli –, progettata da Bogler e caratterizzata dalla posizione eccentrica del foro di riempimento, come la

³⁸⁶ «Very soon my instinct took me to Dornburg to the pottery workshop (Krehan was the last Thuringian potter). Soon we developed a sort of independence there that probably seemed reactionary» (G. MARCKS, *My short stay in Weimar*, NEUMANN 1992, p. 28).

³⁸⁷ In una lettera del 5 aprile 1923 Gropius scrive a Marcks: «Yesterday I had a look at many new pots. Almost all of them are unique, unrepeatable; it would be positively wrong not to look for ways of making the hard work that has gone into them accessible to large numbers of people [...] we must find ways of duplicating some of the article with the help of machines». Marcks esprime il proprio punto di vista in una lettera indirizzata alla scuola del 2 gennaio 1924 «We must keep in mind the fact that Bauhaus is meant to be a place of education [...] We believe practical production is the right path towards this goal. But production must never be allowed to become the goal itself. Otherwise the Bauhaus will just be another factory to add to the long list of those already existing» (DROSTE 2002, p. 70).

³⁸⁸ Gli allievi del primo corso di ceramica del Bauhaus, Otto Lindig e Theodor Bogler, completano il loro tirocinio, col superamento dell'esame davanti alla Camera degli Artigiani, nel 1922, successivamente svolgono uno *stage* in alcune fabbriche di ceramica, quindi rientrano a Dornburg per condurre il laboratorio sperimentale di ceramica del Bauhaus.

più famosa teiera in metallo progettata un anno dopo da Marianne Brandt. Si tratta di una forma ottenuta dall'assemblaggio di parti elementari realizzate al tornio. Dal modello si ricava lo stampo per la produzione seriale dell'oggetto con la tecnica del colaggio in calchi di gesso cavi, appresa da Bogler durante uno *stage* presso la fabbrica di ceramica Velten Vordamm di Velten. Con il medesimo sistema compositivo, combinando in vario modo le parti elementari – base, corpo, coperchio, becco, manici – vengono elaborati una quantità di varianti formali di stoviglie (fig. II.4), secondo la logica della progettazione per sommatoria di unità tipica del metodo Bauhaus e applicata in questi anni anche nell'architettura da Gropius.³⁸⁹ In alcuni modelli il manico è in metallo rivestito da fibre vegetali ed è realizzato dalle sezioni Bauhaus di arte del metallo o del tessuto. L'esemplare più significativo di questa serie è la macchina da caffè *Mocha machine* (fig. II.5), progettata da Bogler nel 1923 e composta da cinque parti (fornello, recipiente per l'acqua, bricco, filtro e coperchio), che andrà in produzione nella fabbrica di porcellana Oldest Volksted.

I prototipi proposti dal laboratorio di Dornburg in questo secondo periodo sono prevalentemente stoviglie e oggetti d'uso domestico progettati in base ai principi di standardizzazione e intercambiabilità delle unità componenti, in funzione della riproducibilità meccanica seriale. Sono caratterizzati da un'estetica basata sulla combinazione di forme geometriche pure e generalmente sull'assenza di decorazione, con superfici a smalto trattate con colori omogenei oppure con colature di smalto, in modo da risultare, nella finitura superficiale, pezzi unici, pur essendo prodotti in maniera seriale. Tali oggetti vengono testati dagli studenti che, attraverso l'uso, valutano criticamente le caratteristiche di ergonomia, resistenza, funzionalità e facilità di pulizia dei manufatti, tuttavia, fondamentale si rivela il *feedback* ricevuto dal pubblico nel corso delle prime esposizioni.

La produzione ceramica dell'officina è esposta per la prima volta nella casa-modello, Haus am Horn, realizzata dal Bauhaus nel 1923, come cellula unitaria da riprodurre nella fondazione di un nuovo quartiere residenziale a Weimar, e nelle fiere di Lipsia e Francoforte nello stesso 1923 e in quella del Werkbund a Stoccarda nel 1924. In queste occasioni, i progettisti si rendono conto di quanto l'industria e soprattutto la massa dei consumatori per la quale questi prodotti sono stati ideati non siano ancora realmente pronti ad accogliere le novità del design razionalista e conseguentemente si orientano verso forme ugualmente semplici, ma più accattivanti, e verso un linguaggio un po' meno schematico, che richiami visivamente un tipo di lavorazione artigianale al tornio, seppure senza rinunciare ai metodi di produzione industriali (colaggio in stampi). Sono proprio i prodotti sviluppati in questa terza fase – ad esempio, la caffettiera *L19* di Lindig – che rappresentano meglio il tipico “stile Bauhaus” della ceramica, uno stile senza tempo che influenzerà

³⁸⁹ Il principio architettonico del “gioco delle costruzioni in grande”, sviluppato da Gropius nel progetto del Bauhaus-Siedlung di Weimar, permetteva di combinare in modo variabile elementi architettonici standard, per ottenere edifici con diverse forme e funzioni (SIEBENBRODT 2008, p.n.n.).

sensibilmente la produzione ceramica del ventunesimo secolo. Grazie a questa buona sintonia con le tendenze del gusto e del mercato, infatti, il laboratorio ceramico di Dornburg ottiene importanti commesse da diverse fabbriche di ceramica, come la Velten Vordamm di Velten e la Majolika Manufaktur di Karlsruhe, che ne determinano l'aumento e l'ottimizzazione della produzione, con l'inclusione di ulteriori tecniche e materiali, come la lavorazione della porcellana.

Nel 1925 l'attività dell'officina di Dornburg si interrompe in quanto il Bauhaus si trasferisce nella nuova sede di Dessau, dove il laboratorio, per problemi logistici ed economici, non viene riaperto. Nel periodo di Dessau, la scuola tende ad assumere la fisionomia di un'entità produttiva e il lavoro pratico non ha più come riferimento l'artigianato, bensì l'industria: i maestri artigiani sono gradualmente sostituiti da ex-studenti e da tecnici esperti delle fabbriche, i manufatti realizzati nei laboratori del Bauhaus sono commercializzati e la scuola intrattiene rapporti di collaborazione con le industrie, presso le quali gli studenti svolgono *stage* formativi. Il programma pedagogico acquista un'impronta più costruttivista e molto meno influenzata dalla libera creatività dei maestri della forma, dalle loro formulazioni teoriche e dall'enfasi riservata all'intuizione e all'espressione artistica nella didattica del Bauhaus di Weimar. Marguerite Friedlaender definisce il Bauhaus di Dessau come una «cattiva imitazione»³⁹⁰ di quello di Weimar, evidenziando come in questo periodo si assista a una perdita di autonomia espressiva nel lavoro degli studenti e a una esasperazione dell'insegnamento nella direzione dell'astrattismo geometrico rappresentata dalla posizione di László Moholy-Nagy. Questo approccio più spinto verso un rigoroso razionalismo si ripercuote, naturalmente, anche sull'estetica dei prodotti, accentuandone il carattere antinaturalistico e ampliando la distanza già esistente tra la produzione ceramica di Dornburg e gli altri settori della scuola ulteriormente sviluppatasi negli anni fino al 1933.

L'insegnamento ceramico di Weimar, fortemente marcato dalla natura tradizionale del *medium* e dall'enfasi del mestiere, tende così a configurarsi come una realtà stridente all'interno del paradigma dominante della macchina, il che ha comportato anche la marginalizzazione dei suoi esiti da parte della ricerca storico-artistica, come rilevato anche da Barry Bergdoll e Leah Dickerman nel catalogo della mostra sul Bauhaus tenutasi al MoMA di New York nel 2009.³⁹¹ Cionondimeno, gli oggetti progettati dai ceramisti Bauhaus ed entrati a far parte del ciclo produttivo industriale restano in produzione anche dopo la fine dell'esperienza didattica e molti tra gli ex-studenti di Marcks e Krehan, dedicatisi all'insegnamento o all'industrial design, raggiungono risultati di rilievo, come

³⁹⁰ WILDENHAIN-BRAY 1982, p. 14.

³⁹¹ «Yet the richness and significance of ceramics education within the Bauhaus have been consistently marginalized: both the traditional nature of the medium and the craft emphasis itself sit awkwardly with the dominant view of the Bauhaus focused on Dessau, a view synonymous with machine aesthetic and the paradigm of architecture, and chiming with the corporate modern legacy of Mies van der Rohe in the United States» (BERGDOLL-DICKERMAN 2009, p. 113).

Theodor Bogler, Otto Lindig, Johannes Driesch, Marguerite Friedlaender, Margarete Heymann Marks, Franz Rudolf Wildenhain, Werner Burri.

II.3.4.3 Aspetti della produzione industriale ceramica nella Repubblica di Weimar

Anche al di fuori del Bauhaus, nella Repubblica di Weimar, la produzione industriale della ceramica d'uso è attraversata da una vigorosa ondata di rinnovamento, sia sul piano stilistico che su quello tecnologico (presse, punzonatrici, forme da colaggio, apparecchi per invetriatura e pistole a spruzzo). Insieme alla nuova estetica razionalista divulgata nell'architettura e nel design dal Movimento Moderno, le fabbriche del settore recepiscono le suggestioni visive delle avanguardie artistiche (cubismo, astrattismo, costruttivismo, suprematismo, neoplasticismo), le quali alimentano i repertori decorativi e morfologici dell'oggetto comune con un apporto di invenzioni cromatiche e formali. Sono privilegiate le forme semplici, ispirate alla geometria euclidea e contrassegnate da un carattere segnatamente industriale; scompare la decorazione dipinta o a rilievo, mentre si diffondono lo *spritzdecor* (decorazioni con aerografo) e lo *stencil*, che derivano direttamente dalle sperimentazioni compiute da Klee, Kandinsky e Moholy-Nagy al Bauhaus nella decorazione a spruzzo³⁹² e che consentono di generare, a mano, ma molto rapidamente, motivi geometrizzanti, dinamici, luminescenti, elettrici, come zig-zag e bande colorate (fig. II.6); il colore è impiegato in tinte decise e contrastanti, che vanno a comporsi equilibratamente sulla superficie, così da sottolineare i diversi elementi strutturali dell'oggetto, oppure si sostituisce all'ornamento e ricopre l'intera sagoma, talvolta animandosi con effetti di screziature o colature di smalto. Inoltre, marketing e produzione si integrano e, per la prima volta, gli articoli migliori per qualità estetica e materiale sono accessibili a tutti e i pezzi cominciano a essere venduti non necessariamente in set completi, ma anche individualmente, lasciando al consumatore la libertà di combinare creativamente i modelli, che sono progettati in moltissime varianti per abbinarsi vicendevolmente secondo il gusto della clientela. La circolazione di questa nuova tipologia di stoviglie, prevalentemente realizzata in terraglia, attraverso le esposizioni e le pubblicazioni, ottiene rapida risonanza anche oltre confine e porta alla nascita di uno stile internazionale che proietta l'arte millenaria della ceramica verso un'estetica moderna e verso un concetto di qualità svincolato dai connotati tipici dell'oggetto di lusso: unico, lavorato a mano e in stile eclettico.

³⁹² «Durante il loro periodo di attività al Bauhaus entrambi [Klee e Kandinsky], insieme a Moholy-Nagy, si diedero a sperimentare la tecnica a spruzzo per la decorazione a colori. Questa decorazione a spruzzo con sagome nell'opera di Klee e Kandinsky non è stata mai sufficientemente analizzata né datata con precisione, e dal punto di vista tecnico è stata spesso descritta in modo errato. Gli effetti di trasparenza e di spazio ottenuti con gli spostamenti e le gradazioni tonali delle sagome, i contorni marcati ad angolo retto come forma negativa, gli aloni dei cerchi e dei segmenti, le strutture a reticolo e gli zig-zag dei loro quadri si riflettevano nella decorazione a spruzzo del bricco proletario, delle "stoviglie del popolo" e nello stile universale e internazionale della decorazione a sagome dell'Art Déco» (BUDDENSIEG 1984, p. 12).

Fondamentale è, inoltre, la definizione della nuova figura professionale del designer industriale ceramico, nata, oltre che dal percorso specialistico offerto dal Bauhaus, dalla formazione nelle scuole d'arte applicata oppure dall'incontro della pratica di bottega con l'esperienza diretta nell'industria. Ad essa spettano tutta una serie di nuove specifiche competenze progettuali e operative, artistiche e tecniche. In primo luogo, è richiesta la conoscenza dei materiali (terracotta, maiolica, terraglia, porcellana, grès, ecc.), dei macchinari e delle diverse fasi del ciclo di lavorazione del prodotto ceramico, quindi la padronanza degli strumenti propri del mestiere, dal disegno alla modellazione, alla formatura, alla decorazione. Il ceramista industriale ha, infatti, il compito di impostare il progetto, partendo dal disegno libero e dalle prove cromatiche fino allo sviluppo delle tavole esecutive in scala. Successivamente dovrà individuare il materiale più idoneo alla destinazione d'uso del manufatto, tenendone presenti caratteristiche e trasformazioni, e scegliere il tipo di finitura e la tecnica di esecuzione più consona all'uso (a spruzzo, a immersione, a pennello, ecc.). A lui compete, inoltre, la creazione del prototipo tridimensionale e il controllo della corretta esecuzione dei multipli attraverso l'organizzazione dell'intero ciclo produttivo.

Con il regime nazista la ceramica “ebrea degenerata” della Repubblica di Weimar, identificata con l'utopia comunista della Germania anni Venti, viene bandita, fisicamente annientata in massa e sostituita da una ceramica revisionista, che imita le forme della tradizione popolare germanica, seppure senza rinunciare ai processi produttivi industriali:

«ovunque si diffondono con inaspettata rapidità, letteralmente dal giorno alla notte, fiori tedeschi, puntini o bordi azzurrini tedeschi al posto della decorazione a spruzzo anni Venti coi suoi vivaci colori e il suo vigore formale. Si era così ottenuto il ritorno delle forme della ceramica all'atemporalità dell'origine popolare e del patrimonio culturale nazionale».³⁹³

Molti professionisti del settore ceramico attivi nelle industrie tedesche lasciano la Germania per proseguire all'estero la propria attività nella progettazione o nella formazione, come ad esempio le valenti designer Eva Stiker Zeisel, Margarete Heymann Marks e Trude Petri Raben, autrici di alcuni tra i modelli più famosi del design ceramico industriale della Repubblica di Weimar. Lo stesso Gropius emigra, prima in Inghilterra, e poi, nel 1937, negli Stati Uniti, dove insegna ad Harvard ed esercita la professione di designer e architetto, costituendo nel 1944 il gruppo The Architects Collaborative (TAC). La presenza oltreoceano di molti dei protagonisti del Movimento Moderno contribuisce ulteriormente alla divulgazione e storicizzazione dei principi del design razionalista e alla tipizzazione dell'estetica dei suoi prodotti sotto forma di uno stile internazionale funzionale, elegante ed essenziale, ben rappresentato dal celebre servizio da tè in porcellana *TAC1* disegnato da Gropius nel 1966 e tutt'oggi prodotto dalla Rosenthal (fig. II.7).

³⁹³ BUDDENSIEG 1984, p. 21.

II.3.4.4 *L'ISIA di Monza e la ceramica razionalista di Guido Andlovitz alla S.C.I.*

In Italia, nel 1922, si inaugura nella Villa Reale di Monza, l'Università delle Arti Decorative, che nasce con intenti simili al Bauhaus, ma con una struttura didattica più aperta e flessibile. Frutto di una sinergia tra il Comune di Milano, quello di Monza e la Società Umanitaria,³⁹⁴ questa scuola-laboratorio, munita di convitto e ambienti espositivi, è animata da un forte impegno morale, teso a fornire educazione e apprendimento di un mestiere alle classi meno abbienti, così da garantire loro concrete possibilità di occupazione e di sviluppo sociale, ed è finalizzata alla formazione professionale nelle materie artistiche applicate alla produzione industriale e artigianale (plastica decorativa, ricamo, teoria tessile e tintoria, tessitura, decorazione, composizione, decorazione murale, ferro battuto, copia dal vero, ceramica, oreficeria, grafica pubblicitaria, cultura storica e teorica). Come scrive Guido Marangoni, principale ideatore dell'Università:

«il compito primo che il Consorzio si propose erigendolo a propria ragione di vita fu quello di promuovere le gloriose antiche Arti Decorative. Elemento principale di questa rinascita, l'insegnamento d'Arte praticato con criteri nuovi, pratici, opportunamente ispirati ai bisogni autentici della produzione, quali non purtroppo non vengono seguiti dalle Accademie e dagli Istituti d'Arte ufficiali».³⁹⁵

Come il Bauhaus, l'Università delle Arti Decorative, poi Istituto Superiore per l'Industria Artistica, offre un modello pedagogico basato, oltre che sulle normali materie scolastiche e sullo studio teorico delle discipline artistiche, sul loro pratico apprendistato, espletato attraverso attività laboratoriali, sotto la guida di professionisti del settore. Fondamentale è anche qui la vita comunitaria, idonea ad assicurare una didattica a tempo pieno e uno scambio costante tra studenti (italiani e stranieri) e docenti, provenienti da ambiti culturali e geografici diversi. Tra questi ultimi vi sono valenti maestri artigiani e nomi prestigiosi dell'élite intellettuale italiana, come Arturo Martini, Marino Marini, Raffaele De Grada, Pio Semeghini, Eduardo Persico, Raffaello Giolli, Ugo Zovetti, Marcello Nizzoli, Agnoldomenico Pica, Giuseppe Pagano. Quanto all'impostazione metodologica e ideologica dell'organismo didattico, l'*imprinting* iniziale morrisiano della scuola, fondata sull'intrinseco rapporto tra arte e artigianato e sul principio di parità e unità delle arti e orientata alla valorizzazione del patrimonio di conoscenze e tradizioni culturali locali e, in particolar modo, dell'eccellenza alto-artigianale italiana, cede il passo rapidamente all'approccio funzionalista,

³⁹⁴ I Comuni di Milano e Monza e la Società Umanitaria (Fondazione P.M. Loria di Milano), costituiscono, con decreto reale n. 2029 del 29 dicembre 1921, un consorzio della natura di ente morale sotto la vigilanza del Sottosegretariato per le Antichità e le Belle Arti: il CAMMU (Consorzio Autonomo Milano Monza Umanitaria).

³⁹⁵ Il brano è tratto da una lettera del 27 marzo 1923, inviata al Sindaco di Monza Mascheroni da Guido Marangoni, deputato socialista e Sovrintendente del Castello Sforzesco, ideatore del progetto dell'Università delle Arti Decorative (R. PROFUMO, *L'Università delle Arti Decorative e l'ISIA*, in PANSERA-CHIRICO 2012, p. 76).

che punta maggiormente sulla produzione in serie industriale. Come osserva Rossana Bossaglia, «nel giro di pochi anni, dal '23 al '27, l'artigianato di tradizione, legato alla bottega, forte dei segreti del mestiere, squisito nelle tecniche manuali [...] [è] relegato tra i residui di un gusto vecchiotto e meschino»³⁹⁶ e sostituito dal modello produttivo industriale che impone una radicale semplificazione e modernizzazione stilistica. Pertanto, a partire dalla Biennale del 1927 si registra un chiaro cambiamento di rotta, ulteriormente consolidatosi dal 1932, sotto la direzione di Elio Palazzo, quando l'istituzione intensifica i rapporti culturali con l'estero e l'indirizzo razionalista della didattica e della progettazione.

Per l'esposizione delle opere realizzate dagli allievi e la loro promozione nell'industria, nonché come «generale convegno di quanti in ogni angolo della nazione [avessero] lavorato alla rinascita delle attività artistiche locali»,³⁹⁷ sono istituite a Monza, dal 1923 – nello stesso anno della prima mostra del Bauhaus –, le Biennali internazionali delle arti decorative, che si configurano ben presto come occasioni fondamentali di confronto tra le realtà manifatturiere italiane e quelle internazionali, attraverso la presenza dei prodotti dei maggiori centri di sperimentazione europei, come il Wiener Werkstätte, il Deutscher Werkbund e il Bauhaus. Le Biennali di Monza – che dal 1930, diventano Triennali internazionali delle arti decorative e industriali moderne e, dal 1933 si trasferiscono a Milano, nella sede del Palazzo dell'Arte – si rivelano eventi culturali capaci di orientare il gusto dell'epoca e di promuovere quella collaborazione feconda tra arte e settori produttivi che in Italia risulta ancora fortemente carente. Già la prima Biennale risveglia, infatti, un notevole interesse sulle arti applicate e sottolinea la crucialità del tema del rapporto tra arte, industria e architettura e della mancanza di coordinamento tra gli sforzi creativi di artisti e artigiani italiani e il sistema della produzione. Emblematico in tal senso è il commento di Roberto Papini, che già nel 1921, dalle pagine di «Emporium», pone l'accento sulla deleteria separazione, in Italia, del mondo produttivo da quello artistico:

«Occorre trovare il tramite tra artista-produttore e acquirente. Da noi quest'organizzazione manca completamente; ma all'estero, in Austria specialmente, si era giunti al punto di stabilire un intimo contatto tra artisti e industriali, talché non c'era grande industria di stoffe, di vetri, di mobili, di porcellane, di metalli, che non si servisse direttamente degli artisti come dei migliori alleati possibili nello scopo di produrre cose belle e accette al pubblico».³⁹⁸

La sezione ceramica dell'ISIA si avvale di maestri ceramisti di grande talento e competenza, come il tedesco Karl Walter Posern, esperto di smalti e tecniche di finitura, Virgilio Ferraresso, maestro d'arte per la ceramica a gran fuoco e specialista per la modellazione, Umberto Zimelli, che

³⁹⁶ BOSSAGLIA-CRESPI 1986, p. 31.

³⁹⁷ G. Marangoni, in M.F. GIUBILEI, *Arte pura e arte decorativa. Uno "stile moderno" per l'Italia del primo dopoguerra*, in GIUBILEI-TERRAROLI 2013, p. 25.

³⁹⁸ PAPINI 1921, p. 110.

insegna composizione con un orientamento mediato tra astrazione plastica e figurazione, e, alla cattedra di Plastica decorativa, nel biennio 1929-30, lo scultore Arturo Martini – che risiede e installa il proprio studio nello stesso edificio scolastico e qui, assistito da Mirko Basaldella e affiancato da Marino Marini, realizza alcune opere di notevole impegno –, seguito, dal 1930 al 1940, da Marino Marini. Alla loro scuola si formano allievi dotati e destinati a lasciare una traccia nel panorama artistico italiano, come Salvatore Fancello, Amato Fumagalli, Giannino Castiglioni, Silvano Taiuti, i cui lavori sono esposti nelle principali rassegne nazionali degli anni Trenta. Così come avviene per il *workshop* ceramico del Bauhaus, anche nella scuola ultramodernista di Monza il settore ceramico conserva un legame più stretto con le prassi artigianali, rispetto ad altre sezioni che hanno un taglio industriale più spinto e, sebbene vi si avvii anche una produzione seriale, prevale largamente la creazione di oggetti decorativi in esemplare unico.

Il corso ISIA d'arte ceramica usufruisce, peraltro, della consulenza esterna dell'architetto e designer Guido Andlovitz (Trieste, 1900 - Grado, 1965), dal 1927 direttore artistico e della produzione della Società Ceramica Italiana di Laveno, che si distingue tra le industrie ceramiche italiane per l'attenzione sensibile e precoce alle tendenze internazionali del design. Già dal primo dopoguerra, infatti, la fabbrica avvia una forte industrializzazione dei processi produttivi e un radicale rinnovamento del catalogo dei modelli, quest'ultimo soprattutto a opera del giovane Andlovitz, che alterna alle rivisitazioni del patrimonio iconografico-decorativo di gusto più tradizionale (ceramiche orientali e di stile Rococò lombardo), decorazioni astratte e geometrizzanti, dai colori accesi e contrastanti, come il servizio da tè *Pola* del 1926, dalla forma tronco-piramidale e dal decoro a zig-zag, che denotano una approfondita conoscenza delle tendenze del design mitteleuropeo e specialmente della Wiener Werkstätte. Molto intensa è l'attività progettuale tra il 1926 e il 1929, anche con pezzi unici o in serie limitata di maggior pregio. A questi ultimi negli anni Trenta il designer triestino preferisce il progetto di articoli da riprodurre in serie industriale, con una chiara inclinazione per soluzioni ispirate allo stile moderno, caratterizzato dall'adozione di forme pure, generate da volumi geometrici elementari – come nell'essenziale vaso *1316* e in tutta la *Serie Rossa* (c. 1936) – e da coloriture monocrome, talvolta con smalti screziati, colati o cristallizzati, oppure dall'accostamento di tinte complementari e dalla differenziazione cromatica di interno/esterno o delle parti strutturali dell'oggetto, come nel servizio da tè a matrice sferica (1933) (fig. II.8), nel quale il corpo sferico, i manici e le basi dei pezzi hanno colori diversi. Andlovitz, inoltre, dovendo ottemperare alle richieste di una clientela vasta ed eterogenea, sperimenta per la prima volta in Italia il concetto di serie variabile, applicando per ogni forma una gamma di diverse decorazioni, così da conformare la veste esteriore delle sue ceramiche – sia nei prodotti di massa, che negli oggetti decorativi del settore Fantasia, destinati a un target più alto – ora a un gusto più genuino e popolare, ora a una sensibilità più colta e raffinata, in considerazione delle esigenze industriali e di mercato: «i cataloghi della S.C.I. proponevano cinque tipi di finitura: smalto bianco

o avorio, smalti semplici, smalti cristallizzati, smalto Vesuvio, decorazioni varie, piane e a rilievo».³⁹⁹

D'altra parte le proposte per la casa e le arti applicate presentate nelle Triennali milanesi di questi anni, incoraggiano progettisti e aziende ad adeguarsi ai principi sociali, funzionali ed estetici del razionalismo: chiarezza formale e strutturale, economicità, producibilità seriale, modularità, componibilità, intercambiabilità. Negli articoli delle riviste di settore – tra cui «Emporium», «Domus» e «La Casa Bella» – si pone l'accento sul bisogno dell'alleanza tra arti e architettura, sui vantaggi delle produzioni industriali, considerate affidabili, riproducibili e controllabili in quanto basate su processi tecnici organizzati, sull'innovazione legata all'impiego di nuove tecnologie (come la riproduzione delle forme a stampaggio e a colaggio e le colorazioni a spruzzo o le patinature per elettrolisi in campo ceramico), e su un'estetica che valorizzi la forma plastica e riduca l'ornamento,⁴⁰⁰ in un equilibrato connubio di ragione e fantasia.

II.4 La scultrice *Elsie Schwarz* e l'artigianato colto della ceramica

Sebbene abbia contribuito in modo sostanziale alla creazione del cosiddetto “stile Vietri” e all'introduzione di elementi culturali dell'avanguardia artistica internazionale – e segnatamente delle tendenze secessionista ed espressionista –, nella ceramica popolare vietrese, la figura della scultrice ceramista Elsie Schwarz Dölker (1905-1977) (fig. II.9), attiva artisticamente a Vietri sul Mare negli anni a cavallo tra il terzo e il quarto decennio del Novecento e poi nuovamente in Germania negli anni Sessanta e Settanta, non ha finora goduto da parte della critica e della ricerca storico-artistica italiana di adeguati interventi di approfondimento e di valorizzazione atti a riconoscerle un ruolo di primo piano accanto alle personalità più note del periodo, come Gunther Studemann, Richard Dölker, Irene Kowaliska.⁴⁰¹ Invero, durante la prima fase del suo percorso creativo, svoltasi nel contesto eccellente del cosiddetto “periodo tedesco” della ceramica vietrese, tra il 1927 e il 1933,

³⁹⁹ BIFFI GENTILI 1986, p. 30.

⁴⁰⁰ «Era avvenuta anche la dimostrazione chiara, persuasiva che tutta l'arte del mondo andava e va verso la forma pura, contenuta in volumi geometrici schietti, in prospettive semplici, in equilibri stabili, in perfetti accordi con l'architettura del nostro tempo che è armonia in ben definiti volumi nello spazio. Forma pura, cioè, tanto mirabilmente e sinteticamente intuita da poter essere rappresentata da un'equazione matematica semplice. [...] Naturalmente una tale dimostrazione aveva portato con sé l'altra: che l'ornamento sulla forma pura ha assai scarso valore e che vale invece, in rapporto con la purezza della forma la bontà della materia e l'eccellenza della finitura. E che se anche l'ornamento esiste, esso deve avere un suo carattere di semplicità ruvida e maschia per esser ricondotto, insieme con la sua forma, alla purezza delle sue fonti primordiali» (PAPINI 1933, pp. 336-338).

⁴⁰¹ Nel 2008, al Museo della Ceramica di Villa Guariglia di Raito di Vietri sul Mare, Elsie Schwarz è stata celebrata con la mostra monografica *Elsie Schwarz Dölker: dalle suggestioni di Vietri alla creatività di Donburg*, a cura di Matilde Romito e Giorgio Napolitano, e con la relativa pubblicazione (NAPOLITANO 2008). Nel 2016 alla Triennale di Milano si è tenuta la mostra *W. Women in Italian Design*, a cura di Silvana Annicchiarico, dedicata al design femminile del Novecento, dove il “periodo tedesco” è stato rappresentato esclusivamente da alcuni pezzi di Irene Kowaliska e di Bab Thewalt-Hannasch.

L'artista ha saputo mettere a frutto le risorse tecniche e artistiche fornitele dal notevole *background* culturale acquisito alla Scuola di Arti e Mestieri di Vienna in forme e modi di grande pregio e originalità, così da favorire con importanti apporti stilistici, tematici, tipologici e persino metodologici la straordinaria rinascenza della ceramica locale, e nello specifico della sua componente scultoria. Ciò nonostante la produzione artistica di Elsie Schwarz rimane pressoché ignorata o sconosciuta e questo certamente per effetto dell'indubbia difficoltà di identificazione e rinvenimento dei soggetti materiali della sua storia artistica – spesso non siglati dall'autrice –, ma anche a causa dell'adombramento da lei subito in conseguenza del successo professionale e dell'attenzione critica giustamente tributata al suo compagno di vita e d'arte, Richard Dölker, il quale ha goduto, negli equilibri familiari, di quella libertà di essere innanzitutto artista della quale Elsie ha “scelto” di privarsi per molti anni.

Giunta a Vietri nel pieno della propria giovinezza, con la vocazione di riversare il proprio talento artistico nella produzione alto-artigianale ceramica, assimilata nel quadro ideologico e culturale di riferimento della Secessione viennese alle forme artistiche pure della scultura e della pittura, Schwarz si dedica qui prevalentemente alla creazione (modellazione e dipintura) di plastiche in maiolica, coerentemente alla mansione di modellatrice con la quale è assunta dall'Industria Ceramica Salernitana, diretta artisticamente dal futuro consorte Richard Dölker. I materiali e i processi tecnici da lei impiegati nella lavorazione ceramica sono quelli tradizionali locali, mentre sono prevalentemente di sua invenzione i modelli scultorii da lei proposti per interpretare temi iconografici derivanti dalla sua cultura d'origine oppure ispirati dall'incontro con il mondo dell'Italia meridionale, religioso, mitico o popolare, o ancora generati dalla sua fertile fantasia. Così come personale e piuttosto riconoscibile è il linguaggio plastico figurativo da lei adottato, seppure in una scala di codici espressivi ora più naturalistici, austeri ed eleganti ora più grotteschi, ludici o ironici, in accordo alla maggiore o minore “autorità” del soggetto e alla destinazione dell'opera, senza mai prescindere, tuttavia, da una solida costruzione anatomica della figura, da una sensibile resa psicologica del personaggio e da una attenta e realistica restituzione della gestualità e del movimento. A tale varietà ed eloquenza delle pose e delle espressioni del soggetto corrisponde un gusto sobrio e misurato nella decorazione pittorica e nelle scelte cromatiche, con l'incarnato delle figure reso di norma con lo smalto base della maiolica vietrese o – più raramente – con il colore naturale del biscotto e i dettagli ornamentali colorati in modo vivace, secondo una modalità tipica dell'ambiente viennese di formazione, nel quale le plastiche ceramiche sono spesso trattate a monocromo, essendo il colore confinato agli elementi secondari della composizione.

Tali risultano le caratteristiche formali dell'opera scultoria di Schwarz in base all'analisi delle fonti materiali e iconografiche oggi disponibili, da cui però sono sfortunatamente escluse un gran numero di opere non documentate, disseminate in contesti privati in tutto il mondo, in ragione del notevole impegno lavorativo dell'artista e della diffusione internazionale delle maioliche I.C.S.

Tuttavia a queste si aggiunge un discreto numero di artefatti conosciuti e di certa attribuzione, in quanto identificati dalla sigla autografa della ceramista, “E”, “ELS” o “ELSIE” o in quanto custoditi dai suoi eredi⁴⁰² (collezione Dölker). Alcuni di questi esemplari certi sono conservati nella raccolta pubblica del Museo della Ceramica di Villa Guariglia di Raito di Vietri sul Mare e in alcune collezioni private. Vi sono poi una quantità di oggetti noti, non firmati ma riconducibili con buona attendibilità a Schwarz sulla base di forti analogie stilistiche o iconografiche con le sue opere certe (incluse le creazioni posteriori al periodo vietrese, facenti parte della collezione dell’artista), talvolta siglati col solo nome della manifattura o della località di produzione o ancora, in casi più rari, col logo di Richard Dölker – l’anello di Moebius sormontato da una croce –, in quanto quest’ultimo interveniva a volte sui lavori della moglie nella fase di colorazione e decorazione. Un ulteriore apporto conoscitivo è, infine, fornito dalle riproduzioni fotografiche di ceramiche attribuibili all’artista rinvenibili in pubblicazioni a stampa dell’epoca (riviste, cataloghi, documenti privati) e oggi occasionalmente anche nella rete web, ad esempio nei siti di e-commerce e di collezionismo.

II.4.1 *Le stagioni creative di Elsie Schwarz: la giovinezza italiana e la maturità tedesca*

Nata a Praga e cresciuta a Stoccarda, Elsie Schwarz si trasferisce a Vienna per proseguire gli studi in ambito artistico, e, nello specifico, per formarsi a quella che all’epoca è considerata l’eccellenza della scuola ceramica, ovvero il corso di Michael Powolny alla *Kunstgewerbeschule*. Qui, negli anni tra il 1919 e il 1926, ha modo di entrare in contatto con il vivace clima culturale che caratterizza il periodo del *finis Austriae*, di assimilare la lezione di diversi esponenti di punta della cultura artistica mitteleuropea, allora insegnanti alla Scuola di Arti e Mestieri, e di consolidare la propria precoce inclinazione artistica, ottenendo i primi riconoscimenti critici.⁴⁰³ Dopo il diploma, nel 1927, pubblica un annuncio sulla rivista austriaca specializzata «Keramische Rundschau» per la ricerca di un impiego come modellatrice e viene pertanto ingaggiata da Richard Dölker per l’I.C.S. di Vietri sul Mare. Arriva sulla costa d’Amalfi nel mese di maggio del 1927 e nell’ottobre dello stesso anno sposa l’artista, seguendone da quel momento le vicende personali e professionali e conciliando la propria attività lavorativa con i crescenti impegni familiari (nel 1929 mette alla luce il primo figlio, al quale ne seguono altri quattro).

⁴⁰² Per il presente studio la scrivente si è avvalsa di informazioni e di una ricca documentazione fotografica di opere della scultrice fornitele dalla figlia dell’artista Susanne Dölker.

⁴⁰³ Giorgio Napolitano riporta la notizia che: «Nel 1925 l’artista partecipa ad Eisenach a un’esposizione d’arte con le sue ceramiche; su un giornale viennese la sua opera è recensita da W.A. Krannhals, che tesse le lodi delle sue figurine per la sicurezza del modellato e la capacità tecnica, in particolare nell’applicazione degli smalti, infine, esprime ammirazione per la maturità artistica espressa da una così giovane artista» (NAPOLITANO 2008, p. 15).

A Vietri Schwarz si dedica alla modellazione di oggetti d'uso e di sculture decorative o devozionali e all'ornamento a rilievo del vasellame, mentre Richard si occupa principalmente della decorazione dipinta di pezzi di fattura tradizionale e talvolta di plastiche eseguite dalla moglie, senza escludere lavori realizzati *in toto* da lui, a rilievo e a tutto tondo. Come il marito, che affianca all'impegno per l'I.C.S. una propria produzione autonoma, anche Elsie, lavorando solo la mattina alla fabbrica di Marina, sviluppa in proprio alcune creazioni, per le quali si appoggia all'antica faenza vietrese di don Vincenzino (Vincenzo) Pinto,⁴⁰⁴ dove anche Bab Thewalt Hannasch e Irene Kowaliska – dopo aver lasciato l'I.C.S. – avranno un proprio spazio di lavoro.

Frattanto all'I.C.S. i rapporti tra Richard e il proprietario Melamerson si incrinano, raggiungendo il punto di definitiva rottura nel 1929, in seguito alla mancata restituzione di una considerevole somma di denaro anticipata dall'artista all'imprenditore e anche per il divieto imposto da quest'ultimo al ceramista di firmare i propri pezzi e la rimozione della sigla di Dölker sulle maioliche già realizzate da inviare alle mostre. Lasciata l'I.C.S., dove il ceramista tedesco è sostituito alla direzione artistica da Salvatore Procida e dove prosegue, sui modelli degli artisti stranieri, la produzione imitativa dello stile e delle tipologie "alla tedesca" da parte delle abili maestranze locali, Richard ed Elsie cominciano a collaborare con l'opificio D'Amico Ceramiche, del cavalier Anselmo D'Amico, in località Molina, sempre mantenendo in vita una loro produzione personale, che viene venduta soprattutto sul mercato tedesco e per la quale sono affiancati da alcuni amici, tra cui Georg Trump, Marianne Amos e Otto Wiasmann, e da una quantità di giovani artisti-apprendisti tedeschi, in continuo transito nella casa-atelier dei coniugi Dölker.

Nel 1930 Richard visita ai Musei Vaticani una mostra di batik indonesiani e ne rimane affascinato, cominciando a cimentarsi in questa tecnica ancora sconosciuta in Italia. Allo stesso tempo, l'attività ceramica dei Dölker, che non può contare sulla rete internazionale di contatti commerciali intessuta da Melamerson alla I.C.S., è travolta dai problemi finanziari e anche il tentativo di Richard di costituire un'impresa ceramica societaria si rivela fallimentare. Così l'interesse di Dölker per l'arte del fuoco cala gradualmente a vantaggio di quello per la tintura "a riserva" dei tessuti, fino a che, nel 1933, l'artista chiude definitivamente con la ceramica e si trasferisce con la famiglia a Luino, sul Lago Maggiore, dove per alcuni anni, sempre affiancato da Elsie, si dedica esclusivamente a questa nuova attività artistica.

Nel 1935 i Dölker rientrano in Germania stabilendosi nella residenza di Kolhgraben, a Vacha in Turingia, dove, dopo la tragica parentesi della seconda guerra mondiale, che vede il forzato arruolamento di Richard, l'artista riprende l'impegno creativo e didattico, con la grafica e soprattutto con i batik, sempre circondato da giovani allievi, ai quali si dedica con generosità e passione. Elsie, invece, mette sostanzialmente da parte la produzione ceramica, ritagliandosi a fatica

⁴⁰⁴ S. Currier, *Paesaggio mediterraneo*, in AMOS-DOELKER 1996, p. 57.

piccoli spazi di espressione artistica attraverso la realizzazione di figure in cartapesta vestite con tessuti (*puppen*), e riversando le proprie maggiori energie nelle occupazioni domestiche e familiari, gravate dall'insorgere di una malattia invalidante del marito, che lo porta alla morte nel 1955.

Dai tardi anni Cinquanta, Schwarz riprende a dedicarsi intensamente alla scultura, collaborando all'attività ceramica degli amici Heiner-Hans e Lisa Körting, i quali conducono un laboratorio nella città di Dornburg, presso il quale tengono *stage* d'arte fittile, in ideale continuità con la prestigiosa esperienza del *workshop* ceramico del Bauhaus.⁴⁰⁵ Nel 1961 la ceramista si trasferisce nella storica regione tedesca del Baden-Württemberg e per un anno risiede a Stoccarda, poi, dal 1962 al 1965, nel villaggio di Kirnberg. Nel 1965-66 soggiorna con la figlia Susanne, nel Cilento, a Scario, dall'amica Monica Hannasch (figlia di Bab). Rientrata in Germania, l'artista si stabilisce definitivamente a Winzenweiler (Gaildorf), vicino Stoccarda, dove risiede fino alla fine dei suoi giorni, nel 1977, e qui, con un proprio forno, si dedica in piena libertà alla creazione artistica ceramica.

La produzione di questo suo secondo florido periodo artistico spazia dalle plastiche figurative ornamentali agli oggetti d'uso (contenitori antropomorfi, cornici, fontane, portafiori, portacandele) ed è caratterizzata da un timbro vivacemente espressivo, ironico e fantasioso, che tende ad affidare la narrazione del personaggio e della sua vicenda religiosa, mitologica, leggendaria o popolare alla caratterizzazione dei tratti fisionomici, all'espressione del volto e soprattutto a una mimica varia ed eloquente, che denuncia uno sguardo sensibile e acuto sul mondo naturale, sulla psicologia umana e sulle dinamiche di relazione.⁴⁰⁶

II.4.2 Il soggiorno vietrese (1927-1933) e il contributo alla scultura ceramica popolare

Se dal punto di vista tecnico la produzione scultoria di Elsie Schwarz nel periodo vietrese è improntata al rispetto della tradizione locale,⁴⁰⁷ oltremodo vario e corposo è il catalogo dei soggetti, con molte nuove tipologie da lei introdotte. Come testimoniano le parole dell'amica e collega di

⁴⁰⁵ Sul *workshop* ceramico del Bauhaus di Dornburg cfr. par. II.3.4.2.

⁴⁰⁶ Il volumetto di Giorgio Napolitano (NAPOLITANO 2008) include una discreta documentazione fotografica di opere di Schwarz del periodo della maturità artistica, raggruppate per tipologie tematiche.

⁴⁰⁷ L'artista modella le proprie creazioni nella creta proveniente dalle cave di Ogliara – la qualità dell'argilla e dello smalto varia in base alla destinazione d'uso o d'ornamento degli oggetti – e, per i pezzi più complessi, dai suoi originali sono ricavati dei calchi in gesso, cosicché per pressione dell'argilla nella forma si possono ottenere un certo numero di multipli uguali; una volta fatte essiccare, le plastiche sono sottoposte a una prima cottura; successivamente i pezzi in biscotto sono ricoperti col tipico smalto vietrese, a base di piombo e stagno, caratterizzato dal colore semitrasparente bianco caldo tendente al rosa quindi, sullo smalto asciutto, sono stesi a pennello i decori e le campiture, coi pochi colori disponibili nella gamma della maiolica locale, dominata dal caratteristico verde ramina; infine, segue la seconda cottura.

Schwarz, Marianne Amos – «Elle modellava [...] i famosi asinelli verdi di tutte le grandezze, come pure gli allegri rilievi su vasi e fioriere: motivi di uccelli, fiori, piccoli personaggi contadini. Da lei nascevano inoltre le figurine del presepe e le gioiose madonne»⁴⁰⁸ –, oltre a oggetti funzionali, come candelieri, reggilibro, portalampane, contenitori, la ceramista esegue plastiche di natura devozionale, come santi e Madonne, oppure ornamentale, con soggetti tratti dal mondo popolare, come fraticelli, popolani, figure presepiali, e da quello della vita familiare, dell'infanzia e della fantasia (fiabe, leggende), come maternità e figure di putti o fanciulli, personaggi mitici, quasi sempre in compresenza con animali selvatici o domestici, e ancora musicisti, soldatini, soggetti buffi e «piccoli soprammobili di soggetto animalistico [...] trattati con ingenuo spirito caricaturale».⁴⁰⁹ Tra questi ultimi, soprattutto il più celebre motivo dell'asinello, introdotto da Richard e riprodotto in moltissime misure e varianti⁴¹⁰ – «ciuchini di tutte le grandezze e tinte, piccoli come un mignolo o grossi come un avambraccio, [...] con orecchie buffamente malinconiche o spavalamente dirette, mezzi impennati o “ciondoloni”»⁴¹¹ – ma anche altre specie zoologiche, talvolta con funzione di contenitori, come elefantini, caprette, arieti, pesci, cavallini e leoni.⁴¹² Ad esempio, l'asinello e il pesce decorato a squame da Bab Thewalt Hannash riprodotti su «Domus»⁴¹³ (fig. II.10) nelle immagini pubblicitarie delle ceramiche I.C.S., in vendita nel reparto *Domus Nova*⁴¹⁴ de La Rinascente di Milano, sono riconosciute dalla stessa ceramista come propri lavori.⁴¹⁵ Inoltre, una formella quadrata traforata, con due cervi in corsa e motivo fitomorfo (Collezione Camponi acquisita al Museo della Ceramica di Raito) è anch'essa senza dubbio di Elsie, come testimonia la presenza sul retro della “E”, ed è probabile che sia stata eseguita in collaborazione o su disegno di

⁴⁰⁸ M. Amos, *Il periodo dei fiori d'arancio*, in KOWALISKA *et al.*, 1977, p. 26.

⁴⁰⁹ BUFFONI 1958, p. 588.

⁴¹⁰ La figlia dell'artista, Susanne, scrive della madre: «si preoccupava più della forma che della pittura, ha seguito [sic] molte variazioni dell'asinello» (VISCUSI 1996, p. 221).

⁴¹¹ G. Napolitano, *Ceramica vietrese 1924-1954*, in DONATONE *et al.* 1995, p. 182.

⁴¹² Alcune immagini fotografiche dell'archivio Dölker riproducono vari animaletti modellati dalla ceramista, tra cui due leoncini in terracotta caratterizzati da un muso piatto e stilizzato, come di personaggi da *cartoon*, mentre una piccola plastica della stessa specie – proveniente dalla Collezione Camponi e acquisita al Museo di Villa Guariglia – dal modellato decisamente diverso e meno accurato, è attribuita ad Elsie Schwarz da Matilde Romito nel catalogo della Collezione Camponi (ROMITO 1999, p. 47).

⁴¹³ Su «Domus», gennaio 1930, p. 43, sono pubblicate due immagini accompagnate dalla scritta: «Di bel carattere mediterraneo sono le gustose ceramiche di Vietri sul mare, verso le quali si rivolge un sempre più vasto interesse».

⁴¹⁴ Nel 1927 Gio Ponti crea con il proprio socio Emilio Lancia la linea *Domus Nova* de La Rinascente con l'intento di «fornire a prezzi modesti mobili di forme semplici, ma di ottimo gusto e studiati nei particolari, sì da riuscire dotati di tutte le più moderne qualità pratiche e di perfetta esecuzione, ma di equiparare l'offerta commerciale italiana a quella dei grandi magazzini parigini che, in quel decennio, avevano attivato degli atelier per la progettazione, la produzione e la vendita di elementi d'arredo» (TONELLI MICHAEL 1991).

⁴¹⁵ VISCUSI 1996, p. 82.

Richard, come fa supporre la forte analogia con il soggetto da lui interpretato pittoricamente in moltissimi oggetti.⁴¹⁶

Per quanto riguarda la decorazione di vasellame con motivi a rilievo, si tratta sicuramente di un'innovazione alla maiolica vietrese di tradizione vietrese ascrivibile al "periodo tedesco" e già in uso alla Fontana Limite, come si vede ad esempio in un piatto del Museo della Ceramica di Raito, con un uomo in groppa a un asinello con un carico di mele, firmato con le iniziali "ST" di Stüdemann e perciò riconducibile al periodo 1922-1928. Questo tipo di decorazioni ha grande sviluppo sia nella fabbrica Avallone⁴¹⁷ che all'I.C.S. ed è spesso riprodotto nelle stampe pubblicitarie ed enfatizzato, per la sua originalità, in diverse recensioni, come quella su «Domus» di Soccorsa che, a proposito dei prodotti dell'I.C.S., scrive: «Notevolissimi, a parer mio, i grandi vasi in ceramica avorio con le decorazioni colorate in rilievo, fiori, foglie o pesci».⁴¹⁸ Non vi è dubbio che Elsie sia l'artefice di molti di questi partiti decorativi – come ricorda pure Marianne Amos – e che abbia spesso adottato per essi un tipo di produzione "seriale", applicando sulla superficie delle stoviglie appena foggiate al tornio, i motivi (colombina, foglia di palma, pesce, asinello, ecc.) a bassorilievo riprodotti con l'impiego di piccoli stampi, così da velocizzare il processo di lavorazione. Una volta cotti i decori erano dipinti con colori che ne accentuavano il distacco dal fondo e andavano a costituire, a solo o in accompagnamento alla decorazione pittorica, l'ornamento della forma. Uno di questi esemplari più elaborati e di certa attribuzione ai coniugi Dölker, in quanto siglato sui manici col logo di Richard e con la scritta "ELSIE", è una grossa anfora raffigurante la caduta delle mura di Gerico (fig. II.11) conservata in una collezione privata.⁴¹⁹ Anfore dello stesso tipo si vedono in primo piano in una foto d'epoca dell'archivio Dölker che riproduce un locale della fabbrica I.C.S. dove sono stoccati i prodotti della manifattura (fig. II.12).

Nella stessa immagine si possono scorgere abbastanza chiaramente sulla destra alcuni grandi (circa 50-70 cm di altezza) gruppi plastici con figure sedute: fanciulli in compagnia di animali e una sirenetta con un fauno bambino che suona un flauto. Si tratta di sculture decorative per esterno, ovvero delle «statue da giardino»⁴²⁰ che il ceramista vietrese Giovannino Carrano menziona tra i pezzi eccellenti eseguiti dalla "signorina" che andrà in sposa a Dölker. Non ci risultano fonti materiali di questa tipologia ceramica, ma un'immagine dell'archivio Dölker che riproduce una

⁴¹⁶ In una rara mattonella del primo periodo, riprodotta – purtroppo in bianco e nero – in VISCUSI 1996, p. 53, il vello dell'animale in corsa è decorato con lo stesso motivo a cerchietti incisi.

⁴¹⁷ Due piatti della ditta Avallone decorati a rilievo appaiono nelle illustrazioni a corredo di un articolo dedicato all'Esposizione nazionale della Ceramica di Pesaro su «Domus» di ottobre 1928.

⁴¹⁸ SOCCORSA 1929, p. 25.

⁴¹⁹ Giorgio Napolitano lo colloca nella collezione privata salernitana Fiocco (G. Napolitano, *Ceramica vietrese 1924-1954*, in DONATONE *et al.*, 1995, p. 176).

⁴²⁰ CARRANO, *Quando le fornaci erano alte come case*, in KOWALISKA *et al.* 1977, p. 22.

scultura da esterno in terracotta raffigurante un piccolo fauno (fig. II.13), modellata dalla ceramista negli anni Sessanta-Settanta, può fornirci un'idea piuttosto precisa di questa categoria di opere e confermarne l'attribuzione.⁴²¹

Sembra certo che uno dei filoni tematici introdotti dall'autrice nell'artigianato ceramico vietrese sia, appunto, quello di matrice tipicamente art nouveau o déco⁴²² della fanciullezza, rappresentato in figure di putti o fanciulli finalizzati come plastiche decorative autonome per gli spazi aperti o, in dimensioni ridotte, come ninnoli per la casa oppure aventi funzione di ornamento per oggetti d'uso e d'arredo (scatole, vasellame, reggilibro). Non sono noti, infatti, precedenti locali per questa tipologia di manufatti, né risultano artefatti analoghi eseguiti da altri modellatori attivi a Vietri nel "periodo tedesco", sebbene il tema sia già presente in alcuni piatti di Stüdemann, di collezioni private, dipinti con putti con fiori, frutti e nastri, simili a quelli ideati da Galileo Chini per i rivestimenti ceramici della Villa Argentina di Viareggio o nelle Terme Tamerici di Montecatini. Nel caso della scultura – come è stato osservato da Giorgio Napolitano⁴²³ – esiste un'evidente analogia stilistica tra le due statuine monocrome di bambine di marca I.C.S., una con mazzolino di fiori e l'altra che tiene in braccio un volatile, pubblicate nel 1929 sulla rivista «Domus»,⁴²⁴ e alcune sculture di infanti modellate dalla ceramista negli anni della Scuola di Arti e Mestieri a Vienna,⁴²⁵ pertanto è assai probabile che le piccole sculture vietresi siano opera di Schwarz. Sono senza dubbio suoi, d'altro canto, una coppia di reggilibro con bambini seduti, uno che legge, l'altro che scrive della collezione Dölker e alcune minute plastiche maiolicate della stessa raccolta, prive di basamento, raffiguranti bambini e angioletti che cantano con lo spartito e suonano strumenti, e ancora, della medesima tipologia, due statuine di angioletti seduti (fig. II.14),⁴²⁶ uno con un mazzetto di fiori in mano e l'altro con un violino, e una minuta plastica donata al Museo della Ceramica di Villa Guariglia da Susanne Dölker, che rappresenta un pupo seduto e sorridente dalla chioma bionda, al quale è congiunto un elemento curvo spezzato, probabilmente un nastro decorativo, come nell'angioletto col violino. Vista la presenza di questo dettaglio, la piccola dimensione e l'assenza

⁴²¹ Un ulteriore indizio della maternità schwarziana di queste sculture è rappresentato da una piccola plastica maiolicata, eseguita da Elsie nello stesso periodo tardo e conservata dagli eredi, raffigurante, similmente alla scultura che si intravede nella foto, una fanciulla seminuda con piccolo fauno che suona il flauto.

⁴²² Vi è, ad esempio, una ricorrenza dello stesso soggetto dei bambini e anche notevoli affinità stilistiche con la Schwarz nell'opera della premiata ceramista ungherese Maria H. Rahmer, formatasi alla Scuola di Arti Applicate di Budapest negli stessi anni in cui Elsie frequenta la *Kunstgewerbeschule* di Vienna, e autrice di una quantità di statuine di bambini vestiti alla moda anni Venti e variamente atteggiati, con fiori, animali o altri oggetti.

⁴²³ NAPOLITANO 2008, pp. 10-12.

⁴²⁴ SOCCORSA 1929, p. 26.

⁴²⁵ Ripr. in NAPOLITANO 2008, p. 12.

⁴²⁶ Le due plastiche sono di proprietà della coppia di ceramisti vietresi Teresa Salsano e Lucio Liguori e non sono siglate, ma di sicura attribuzione, in quanto donate loro dalla figlia dell'artista, Susanne Dölker.

di basamento alla figura, potrebbe anche trattarsi del particolare decorativo di un oggetto d'uso, così come in alcune maioliche da tavola plasmate dalla ceramista,⁴²⁷ tra cui un porta-sale costituito da un putto tra due ciotoline e un porta-antipasti a quadrifoglio, con analogo putto centrale, entrambi di collezione privata e marcati con una colomba (logo della manifattura D'Amico Ceramiche).

Altro soggetto collegato al precedente e molto sentito e interpretato da Elsie nel suo periodo vietrese, probabilmente anche per identificazione personale, è quello della maternità. Accanto al tradizionale e sempre molto richiesto motivo religioso della Madonna con Bambino, la scultrice realizza, infatti, svariati gruppi profani di madri con uno o più bambini, talvolta facendo riferimento a figure popolari tratte dall'esperienza quotidiana, talaltra a personaggi leggendari, come Genoveffa di Brabante, o ancora all'iconografia pagana arcaica della *mater matuta*, con molti lattanti tenuti in grembo, mediata da quella cristiana della Madonna della Misericordia, coi pargoli raccolti, come i fedeli ai piedi della Vergine, tra le falde del mantello materno. A quest'ultima tipologia appartengono alcune plastiche di Schwarz facenti parte della collezione Dölker, del periodo più tardo,⁴²⁸ alle quali è però riconducibile la statuina centrale, che compare nell'allestimento *Arte Sacra Cattolica* del catalogo I.C.S. anni Trenta.⁴²⁹

Due pregevoli gruppi di madre con pargoli sono conservati al Museo della Ceramica di Vietri. Un primo (fig. II.15), siglato "ELSIE" e logo di Dölker, raffigura una popolana seduta in terra, col capo coperto da un fazzoletto a quadri, che sostiene in grembo un bimbo, del tipo dei putti precedentemente osservati, il quale si volge dinamicamente all'osservatore. Alla base della figura vi è una tranquilla bimbetta, assai simile, nella fisionomia e nella tunichetta smanicata, alla bimba con mazzetto di fiori di «Domus»,⁴³⁰ che con un braccio cinge le ginocchia della madre e con l'altro regge una simbolica melagrana. Nell'altra deliziosa e più minuta plastica, anch'essa di attribuzione certa, un'esile figurina femminile, con fazzoletto poggiato sul capo e bustino annodato sul davanti, volge all'osservatore il viso sorridente e bluastro – come in un dipinto di Chagall –, mentre sostiene con le mani un neonato, anch'esso rivolto a chi guarda, il cui candido corpicino si staglia nel blu intenso dell'ampia gonna materna.⁴³¹ Ancora degni di nota sono due esemplari della raccolta

⁴²⁷ Sono ad esempio attribuibili a Schwarz sulla base di affinità stilistiche e tipologiche a pezzi siglati dalla ceramista un'alzata per frutta, la cui presa è costituita da una graziosa figurina di bambina seduta, che campeggia in posizione centrale nella pubblicità pubblicata su «Domus» (agosto 1930, p. 81) per promuovere l'esposizione dell'I.C.S. alla Triennale di Monza del 1930 e un porta-formaggio siglato I.C.S., di raccolta privata, con fanciullo vestito alla marinara e cagnolino (ripr. in BIGNARDI 2003, pag. 93).

⁴²⁸ Ripr. in NAPOLITANO, 2008, pp. 46-47.

⁴²⁹ Ripr. in TORTOLANI 1990, tav. LXXIX b, p. 306.

⁴³⁰ SOCCORSA 1929, p. 26.

⁴³¹ Di impostazione del tutto simile al precedente è una scultura coeva di madre con bimbo in abito azzurro della collezione Dölker.

Dölker: il primo con madre seduta in trono con in braccio una fanciulla che tiene a sua volta in grembo un neonato, probabilmente una Sant'Anna con la Vergine e il Bambino, il secondo (fig. II.16) riconducibile all'iconografia della Madonna dell'Umiltà o del Latte, ossia della madre che allatta il bambino seduta in terra, il cui abito celeste è decorato con un moderno motivo a quadrati, come nei tessuti di moda del Wiener Werkstätte.⁴³²

Numerosi pezzi di collezioni private rappresentano la Madonna col Bambino come una giovane esile donna in piedi con un neonato in braccio, vestita di una lunga tunica di colore generalmente blu o rosa, con mantello, velo o con stola discendente da un braccio, la chioma ondulata, spesso scoperta, ma anche velata, aureolata o incoronata, la forma ovale del viso con fronte alta, il basamento circolare, spesso ornato da fiori. La stretta analogia stilistica tra i diversi esemplari riconduce queste plastiche a un unico autore. Peraltro svariate sculture di questa tipologia, simili tra loro, ma di misura variabile (circa dai 20 ai 40 cm), compaiono nella sezione *Arte Sacra Cattolica* del catalogo dell'I.C.S. anni Trenta.⁴³³ Ciò fa supporre che l'artefice avesse modellato un certo numero di modelli standard e da quelli si riproducevano manualmente, con calchi in gesso, dei multipli, che tuttavia – come dimostrano gli esemplari in circolazione – venivano rifiniti e “personalizzati” con alcune varianti decorative sia nel modellato che, una volta cotti, nella decorazione superficiale, esprimendo così una valenza propriamente artistica, legata all'unicità dell'opera. Benché nessuno di questi manufatti conosciuti risulti firmato da Schwarz, un prezioso documento fotografico dell'archivio Dölker (fig. II.17) immortalava Richard ed Elsie nella sala di modellazione dell'I.C.S.: la ceramista è seduta al tavolo da lavoro e sta ultimando una Madonna con Bambino del tipo descritto, corrispondente a un modello del suddetto catalogo.⁴³⁴ Ciò fa

⁴³² Una seconda Madonna dell'Umiltà della collezione Dölker in abito rosa e manto blu è rappresentata mentre in ginocchio veglia sul sonno del proprio bimbo assistita da un angioletto.

⁴³³ Ripr. in TORTOLANI 1990, tavv. LXXIX a e b, p. 306.

⁴³⁴ All'esemplare che compare nell'immagine d'epoca sono conformi diverse sculture individuate in collezioni private (fig. II.18): una Vergine in abito blu con capo scoperto e un'altra in tunica rosa, che riproduce fedelmente lo standard del catalogo (seconda in alto da sinistra) nel tralcio fiorito che si sviluppa dalla base lungo la gamba della Vergine e nella stola discendente dal braccio sinistro, entrambe documentate nell'archivio fotografico di Enrico Camponi; una Madonna con agnello alla base (contrassegnata I.C.S. con codice 33A) apparsa sul mercato informatico e di ignota collocazione; una Vergine con velo e corona, marcata I.C.S., di collezione privata (Luigi Primicerio, Salerno). Un modello molto simile al precedente, corrispondente anch'esso ad un tipo riprodotto nel catalogo della manifattura, è rappresentato da un esemplare di Vergine con vistosa aureola a raggiera, documentato nell'archivio fotografico Camponi. Si rifanno ancora ad un comune standard quattro esemplari di taglia media: un primo, siglato I.C.S., con Madonna munita di alta e sontuosa corona e con Bambino vestito e incoronato, tenuto col braccio sinistro, conservato in collezione privata (Luigi Primicerio, Salerno), una seconda versione con bambino che regge la sfera del mondo di collezione privata (Umberto Raucci - Carlo Santamaria, Napoli) (fig. II.19) e due versioni, altrettanto curate nella resa pittorica e nel modellato, intercettate nel mercato informatico, pertanto di ignota ubicazione. Nel saggio pubblicato su «Faenza» e dedicato all'arte sacra (TORTOLANI 1990, tav.

presupporre che Schwarz sia effettivamente l'autrice di queste sculture. Tra i vari esemplari individuati, merita particolare attenzione una scultura (fig. II.20) di collezione privata siglata con "E" e logo di Dölker, in cui il Bambino è vestito e tiene in mano una sfera, mentre avvicina affettuosamente il viso al petto della madre, che risponde inclinando a sua volta lievemente il capo. In questa preziosa plastica, di particolare finezza esecutiva, Richard è sicuramente autore della parte pittorica e della decorazione sul retro del manto blu della Vergine con un suo riconoscibile motivo floreale. Un'altra toccante e raffinata Vergine con Bambino (fig. II.21), siglata I.C.S. e già attribuita a Elsie, di collezione privata, è pubblicata nel catalogo dell'ultima esposizione monzese⁴³⁵ (1930) e in «Rassegna dell'Istruzione Artistica»⁴³⁶ nel 1935. La figura si flette sinuosamente a bilanciare il peso del bimbo, che con scatto vitale, ruota la testa per incontrare lo sguardo della madre e allunga la manina verso di lei, come per accarezzarla, secondo un tratto tipico dell'iconografia della Madonna del Carmine. Questo piccino, così pieno d'amore filiale da sottrarre la propria attenzione ai devoti, fa pari con il "monello" della plastica con la madre e i due figlioli del Museo di Vietri, che, all'opposto, nega il visetto al bacio materno per guardare curiosamente verso il mondo. Proprio questa umanità sincera, fatta di madri piene di premurosa comprensione verso i propri pargoli e di infanti amorevolissimi, ma al tempo stesso irrequieti – come è nella natura della loro età – è un tratto distintivo del realismo di Schwarz, che ritroviamo, ad esempio, in un'altra statuina di Vergine con Bambino, di raccolta privata, marcata I.C.S. e attribuibile alla ceramista. Qui la madre espone alla devozione il bimbo – che tiene in mano la sfera del mondo –, mentre lui offre disinvolto allo sguardo dell'osservatore il proprio corpiccino nudo, completamente dispiegato sul busto della madre. In tutti questi esempi, la verità dei gesti e la semplicità ingenua e popolare degli apparati decorativi e simbolici, sono mediate dall'eleganza del portamento delle figure e da una loro tensione contemplativa alla dimensione spirituale, che ne suggerisce la sostanza divina, al di là della profonda umanità e partecipazione alla vita terrena.

Molto simile, nello sviluppo dimensionale e nell'impianto compositivo, al modello tipologico

LXXX a) è riprodotta una «Madonna con Bambino. Anni '30. Minori» della quale non si fa menzione nel testo, ma che risponde alle suddette caratteristiche e si può pertanto verosimilmente attribuire a Schwarz. Potrebbe essere pure della ceramista, sebbene di fattura meno raffinata, rispetto ad altri esempi considerati, una Madonna di raccolta privata (Giuseppe Scognamiglio, Napoli), priva di marchio, nella quale il manto blu della Vergine è puntellato da stelle gialle a rilievo (emblema della divinità), e copre le spalle del Bambin Gesù, che tiene in mano un uccellino, mentre il vestito color rubino della madre è decorato con croci e cerchietti graffiati.

⁴³⁵ FELICE 1930, tav. 70.

⁴³⁶ L'autrice dell'articolo, Alma Pinchetti, si esprime con toni molto critici sulla produzione della fabbrica di Melamerson, nella quale ravvede un timbro troppo eccentrico e segnatamente "tedesco". Le sole parole di lode sono rivolte ad alcuni decori floreali e a «qualche madonnina dalle linee semplici» (PINCHETTI 1935, p. 282), come quella che appare, appunto, in una delle immagini che illustrano il testo (ivi, pag. 284).

della Madonna con Bambino è il tipo profano delle cosiddette “Genoveffe”, rappresentazioni del personaggio leggendario medievale, Genoveffa di Brabante.⁴³⁷ L'iconografia la raffigura come una giovane madre col proprio bambino neonato in braccio, accompagnata da una cerva. Il tema compare anche, in forma pittorica, in uno splendido piatto di Richard Dölker⁴³⁸ della metà degli anni Venti, di collezione privata palermitana, che raffigura il momento del ritorno a casa, a cavallo, del ricomposto nucleo familiare, scortato dalla cerva. Più diffusa però è l'espressione scultorea della storia di Genoveffa, testimoniata da diverse plastiche di terracotta maiolicata eseguite a Vietri, non solo alla I.C.S., ma anche in altre manifatture locali,⁴³⁹ come la Fiamma Italica e la Avallone, che ne espone un esemplare già nel 1928, alla Mostra di Pesaro,⁴⁴⁰ mentre un'altra analoga plastica della stessa fabbrica è pubblicata nel 1935 in «Rassegna dell'Istruzione Artistica».⁴⁴¹ Alcune di queste figure potrebbero attribuirsi a Schwarz per la somiglianza con le sue plastiche di tema religioso e, avendo la ceramista lavorato anche alla fabbrica Pinto, potrebbero derivare da modelli eseguiti da lei, non solo esemplari marcati I.C.S., ma anche Pinto, I.C.A.M o Fiamma Italica (questi ultimi due marchi essendo collegati alla ditta Pinto).

⁴³⁷ La leggenda narra che Genoveffa, figlia del duca di Brabante e sposa del conte palatino Sigfrido, viene ingiustamente accusata d'adulterio dal malvagio Golo, che tenta inutilmente di circuirlo. Ripudiata dal marito e condannata a morte, è liberata dal servitore incaricato di eseguire la sentenza e trova rifugio nel bosco, dove dà alla luce il proprio figlio legittimo, allevandolo col sostegno e la compagnia di una cerva. In seguito, l'innocente fanciulla sarà ritrovata e riabilitata dal consorte, quindi ricondotta col figlio alla propria dimora. Questa vicenda melodrammatica, divulgata principalmente a partire dal XIII secolo dalla *Legenda Aurea* di Iacopo da Verazze, avrà larga eco in Europa soprattutto nel periodo romantico, essendo oggetto di opere artistiche, letterarie, teatrali e musicali, ed entrerà così a far parte della cultura popolare, al punto da assumere quasi un'aura religiosa.

⁴³⁸ Ripr. in REGINELLA 1999, pag. 110.

⁴³⁹ Matilde Romito menziona sei gruppi di questa tipologia appartenenti alla collezione del museo vietrese: «uno siglato ICS della Collezione Di Marino, quattro della Collezione Camponi, di cui uno privo di sigle, due siglati ITALY e l'ultimo “Fiamma Italica”, marchio correlato alla ceramica di Vincenzo Pinto. Anche il sesto esemplare, nella Collezione Di Marino di Salerno, è siglato “Fiamma Italica”» (ROMITO 1996, p. 23). Tra questi spicca l'esemplare I.C.S., che risulta caratterizzato da rapporti cromatici equilibrati, sobrietà dei partiti decorativi, definizione pittorica dei tratti del viso e modellato più accurati, specie nella definizione della cerbiatta e del prato, arricchito da elementi floreali a tutto tondo, sebbene la capigliatura a boccoli della fanciulla e la forma indefinita della base siano poco affini alla maniera della ceramista. Nella stessa vetrina è esposta una plastica ricavata chiaramente dal medesimo modello e marcata Fiamma Italica, ma rifinita con un grado nettamente inferiore di accuratezza. Una bella Genoveffa marcata “I.C.A.M. PINTO”, derivata dalla stessa forma di uno dei gruppi del Museo di Villa Guariglia, è conservata nella collezione privata di Luigi Primicerio.

⁴⁴⁰ In *Catalogo Generale della Quadriennale Nazionale della Ceramica Terza Mostra d'Arte Pura e Decorativa Marchigiana*, G. Ugolini descrive (nel testo non sono pubblicate illustrazioni della produzione della fabbrica) alcune ceramiche della manifattura Francesco Avallone - Vietri sul Mare, tra le quali «una deliziosa statuetta raffigurante S. Genoveffa e il cervo» (BREGA-UGOLINI-GUIDA 1928, p. 30).

⁴⁴¹ PINCHETTI 1935, p. 281.

Tra i soggetti religiosi eseguiti da Elsie Schwarz a Vietri vi è un San Francesco (fig. II.22) che predica agli uccelli, siglato dall'artista, oggi conservato a Villa Guariglia e replicato, con caratteristiche morfologiche e stilistiche molto simili, in altri esemplari realizzati dalla ceramista negli anni Sessanta-Settanta e appartenenti alla collezione Dölker. Si tratta di un registro figurativo diverso da quello fin qui osservato, in quanto la spiritualità del tema religioso è resa attraverso l'esaltazione dell'umiltà e della purezza d'animo del personaggio, mediante l'accentuazione espressionistica del carattere popolaresco e quasi fiabesco del soggetto: il santo è rappresentato come un frate dai tratti fisionomici piuttosto marcati; è seduto e si rivolge al proprio uditorio con espressione serena; sulle braccia e sul corpo posa una moltitudine di volatili, tra i quali una grossa civetta campeggia in alto, sulle spalle del mistico. Il colore è poco denso e appare disomogeneo sulla superficie della tunica, così da rafforzare il carattere rustico della figura. In una scatola di bergamotto coeva di Richard Dölker ritroviamo lo stesso argomento del santo che predica circondato dai volatili. Caratteristiche simili si riscontrano in altre sculture contemporanee o posteriori di santi o frati francescani,⁴⁴² talvolta in groppa ad asini.⁴⁴³

Vi sono, inoltre, analogie nel soggetto e nella posa tra il mistico francescano e alcune coppie di frati lettori (fig. II.24) con funzione di reggilibro⁴⁴⁴ prodotte dalla I.C.S. – pubblicate anche nel catalogo della manifattura – e presenti in diverse collezioni private che sono attribuibili molto verosimilmente a Schwarz, anche in virtù della rispondenza dei caratteri fisionomici del viso delle figure con una conformazione in lei ricorrente. Si tratta, come spesso accade, di un tema popolare e talvolta ironico affrontato più volte in versione pittorica anche da Richard, come ad esempio in alcuni pannelli di mattonelle del 1927-28 (uno riprodotto su «Domus»,⁴⁴⁵ l'altro della collezione Dölker⁴⁴⁶) che illustrano le attività rurali della vita monastica e qui, invece, interpretato nella versione colta del frate studioso e custode degli antichi saperi delle biblioteche, e pertanto legato

⁴⁴² In una plastica eseguita dalla ceramista negli anni Settanta e custodita nella collezione Dölker, il San Francesco, accompagnato dalla civetta sulle spalle, è seduto su un leone accucciato e intento a sfogliare un libro, mentre un'altra scultura della stessa raccolta raffigura un francescano inginocchiato, dai tratti simili, che scrive con penna d'oca in un volume, mentre un grosso suino gli fa da scrittoio.

⁴⁴³ Giorgio Napolitano (NAPOLITANO, *Ceramica vietrese 1924-1954*, in DONATONE *et al.* 1995, p. 176) cita un santo a cavallo siglato "D" di collezione privata, che in ragione della stessa similitudine con il San Francesco, è attribuito dall'autore a Schwarz e si tratta probabilmente della statuetta di francescano su un asino, «che con la mano sinistra regge per la coda un pesce giallo e azzurro», datata 1923-26, citata e riprodotta in TORTOLANI 2004, pp. 172-173.

⁴⁴⁴ In I.C.S. la stessa funzione è interpretata anche dal tema delle amazzoni con elmo, spada e scudo crociato fungente da parete reggilibro, come si vede sempre nel catalogo I.C.S. e anche in una immagine dell'articolo apparso su «Domus» nel 1930 e dedicato alla "tavola imbandita" (BUZZI 1930 a, p. 61). Alcune di queste plastiche sono presenti nella collezione privata di Luigi Primicerio (Salerno).

⁴⁴⁵ SOCCORSA 1929, p. 24.

⁴⁴⁶ Ripr. in DONATONE *et al.* 1995, p. 111.

alla funzione dell'oggetto, ma altrove anche in forma più spiritosa col fiasco di vino al posto del libro. Da notare, in tutti i modelli, la lieve rotazione del capo dei monaci che contravviene alla staticità della postura e conferisce un guizzo di vitalità ai soggetti, che paiono scambiarsi un commento sul contenuto dei pesanti volumi.

Una piccola plastica del museo vietrese, raffigurante il profeta Giona sul punto di essere inghiottito dal grande pesce, già attribuita a Richard Dölker,⁴⁴⁷ è invece da ricondurre a Elsie, che sviluppa il medesimo soggetto anche in alcune sculture successive della collezione Dölker (fig. II.25). Nel gruppo di Villa Guariglia, il pesce spalanca la bocca, che già contiene la gamba sinistra del personaggio, mentre questi tenta di svincolarsi dalla presa. La postura incerta conferisce dinamismo e realismo all'azione e questo dato, insieme a una certa immediatezza espressiva del modellato, sono caratteri conformi ai modi della scultrice, la quale, anche in questa occasione, traduce in versione tridimensionale un tema elaborato in forma pittorica dal marito, come si vede nel pannello di otto mattonelle dedicato da Richard all'episodio biblico e facente parte della stessa raccolta di Villa Guariglia. Appartengono alla medesima tipologia di personaggi biblici, mitici, fiabeschi o fantastici, spesso in confidenza con grossi animali oppure per metà animali e per metà umani numerosi altri piccoli gruppi scultorei eseguiti dalla ceramista e caratterizzati dalla medesima cifra narrativa e ironica e dal suo personale linguaggio iconico. Alcune di queste ceramiche eseguite a Vietri fanno parte della collezione Dölker (un uomo che canta e suona la lira a cavalcioni di un cetaceo, lo schiavo Androclo festeggiato dal leone, un centauro verde cavalcato da una fanciulla che lo abbraccia, una giovane Europa in abito blu sul dorso del toro), che raccoglie anche svariati altri esemplari molto simili eseguiti dall'artista negli anni della maturità.⁴⁴⁸

Di un'eleganza tipica della ceramista, a metà strada tra compostezza viennese ed estro mediterraneo, sono alcune plastiche di musicisti (fig. II.26), siglate dall'artista, di collezione privata: una coppia – probabilmente originariamente una serie – di suonatori di flauto e mandolino, dalla fisionomia ariana, in giacca con code e pantalone a quadri diagonali, accompagnati ciascuno da un cagnetto seduto alla base della figura.⁴⁴⁹ Molto frequente nella scultura di Schwarz è, infatti, il tema musicale e questo dato conforta l'attribuzione all'artista di una piccola serie di suonatori

⁴⁴⁷ ROMITO 1994, p. 102.

⁴⁴⁸ Eseguiti da Elsie negli anni Settanta e conservati nella collezione Dölker sono numerosi esempi di genere fantastico, tra cui un'altra plastica che raffigura Androclo col leone, un centauro con proprio cucciolo, un centauro che abbraccia una ninfa, un uomo che trascina una sirena, una ninfa distesa su un leone, un'altra a cavalcioni di una scopa, tre grazie, una coppia di reggilibro con tritone e sirena e diverse sirene bicaudate o con coda singola.

⁴⁴⁹ Quello della fedele compagnia dell'animale si conferma un tema prediletto per la scultrice, che ha, oltre che una radice accademica, ancora un fondamento autobiografico nel suo amore per gli animali, condiviso con spirito francescano anche da Richard, e testimoniato anche dalla presenza del cane della coppia in alcuni scatti fotografici degli anni vietresi.

accompagnati da un direttore d'orchestra (fig. II.27), siglata I.C.S., di raccolta privata. In questo gioioso complessino ciascuno dei cinque elementi (direttore, violino, mandolino, tamburo e tromba) è intento alla propria performance e i gesti esatti delle dita sugli strumenti musicali, la postura che sostiene l'enfasi dell'azione, le espressioni rapite dei musicisti trasmettono all'osservatore una tale naturalezza e vivacità, da comunicare tutto il festoso fragore della scena. Anche le cromie dense ed equilibrate nel rapporto tra toni caldi e freddi, contribuiscono a conferire un'eleganza disinvolta alle figurette, che sono modellate con un linguaggio solo apparentemente popolare e invece sintetico, nell'accentuazione dei dettagli significativi e nella semplificazione delle forme secondarie della narrazione, eppure non privo di squisiti dettagli come l'uccellino alla base del direttore d'orchestra.

«Un soldatino impettito, in marcia, indossa l'uniforme dell'esercito austriaco della seconda metà dell'Ottocento grazie anche alla data del 1864 riportata sotto la base»,⁴⁵⁰ con queste parole Matilde Romito descrive un altro pezzo I.C.S. della collezione del museo di Raito (fig. II.29), attribuendolo a Schwarz, su indicazione della figlia dell'autrice Susanne Dölker, che individua nell'opera un diretto retaggio della formazione materna alla *Kunstgewerbeschule*. Interessante è il confronto⁴⁵¹ del soldatino in marcia con una delle sue repliche, denominate “soldati russi” e realizzate nei tardi anni Quaranta da Salvatore Procida, che lavora con la ceramista all'I.C.S. alla fine degli anni Venti. Al soldatino, che marciando suona uno strumento, ne è associato anche un altro, naturalmente della stessa autrice, sempre marcato I.C.S. e facente parte della stessa raccolta pubblica, che invece suona un trombone stando in groppa a un destriero rampante di colore blu, come i cavalli dipinti da Franz Marc. La presenza sul mercato digitale e in collezioni private⁴⁵² di altre plastiche simili di soldatini austriaci al passo di marcia o a cavallo con diversi strumenti musicali, lascia supporre che l'artista avesse sviluppato alcune serie di questi soggetti, costituenti nell'insieme delle bande da parata militare in miniatura.

Per realizzare questi oggetti la scultrice, che d'abitudine è attenta all'anatomia dei personaggi e alla coerenza delle pose con le possibilità di movimento consentite dalle articolazioni, utilizza un linguaggio fumettistico, che la porta a sperimentare anche una metodologia di modellazione diversa da quella adottata di norma, e negli altri soggetti sin qui osservati, in quanto basata non sulla definizione della forma nella massa plastica d'argilla, bensì sull'assemblaggio di volumi elementari a sezione costante, probabilmente ottenuti con l'uso della trafilatura. Anche Richard aveva impiegato la trafilatura per estrarre i volumi delle braccia di alcune simpatiche figure popolari, utilizzandone talvolta una con sezione di stella a otto punte, così da ottenere vistose striature longitudinali, come

⁴⁵⁰ ROMITO 1996, p. 22.

⁴⁵¹ Ivi, p. 136.

⁴⁵² Nella collezione privata di Luigi Primicerio (Salerno) è presente un cavaliere in uniforme austriaca che suona il tamburo, più piccolo, privo di marchi, ma del tutto simile a quello del museo di Vietri e integro.

si vede in alcune variopinte coppiette di villani seduti su panche, firmate col suo solo logo, che per motivi stilistici possono attribuirsi al primo periodo della sua permanenza a Vietri. Pertanto è verosimile che l'introduzione di questa tecnica sia da ricondurre a lui e che Elsie la riprenda e sviluppi al suo arrivo in costiera in alcuni suoi soggetti, dopodiché, come scrive Giorgio Napolitano: «Le plastiche a modulo cilindrico saranno una costante di tutte le manifatture e percorreranno la ceramica vietrese per oltre tre decenni tanto da riscontrarla ancora alla fine degli anni Cinquanta; infatti numerose statuine della C.A.S. ne riprodurranno la modalità ben oltre il periodo tedesco».⁴⁵³ D'altro canto proprio questa statuaria minore attecchisce con maggiore pervicacia nel mercato, sopravvivendo anche nei periodi di maggiore crisi e andando poi a connotare un florido filone della maiolica vietrese, quello degli asinelli e delle figurine, appunto, che vengono per questa ragione reiterati all'infinito dalla I.C.S. e dalle altre fabbriche locali, soprattutto nel periodo "fiorentino", cioè a partire dal 1935, quando Melamerson stringe un accordo commerciale con la Cantagalli, così come mostra il campionario della produzione oggettistica I.C.S. reperito da Pino Viscusi presso la manifattura di Firenze.

È assai probabile che alcuni di questi oggetti figurassero già nell'allestimento della sezione ceramica curato dall'architetto Tomaso Buzzi alla Biennale di Monza del 1930 e che a esse si riferisse lo stesso Buzzi su «Dedalo» parlando di «figurette da presepio, fantocci da carretto siciliano e da teatro di burattini. Pezzi modellati e coloriti a capriccio, di una composizione estrosa in cui si intrecciano forme arcaiche, motivi di arte popolare ed elementi stilistici moderni».⁴⁵⁴ Di tenore simile è il commento di Ferdinando Reggiori: «Vietri sul Mare – Industria Ceramica Salernitana – ha mandato un esercito di figurine, statuine, vasi e piastrelle, d'un sapore alquanto paesano, ma tanto piacevole e divertente che tanto bene, a mo' di valanga, invade il palcoscenico del teatrino di Buzzi».⁴⁵⁵

⁴⁵³ NAPOLITANO 2008, p. 25.

⁴⁵⁴ «Un successo di curiosità ottengono portando alla Mostra con un elemento pittoresco veramente gradito, le maioliche di Vietri sul mare, presentate dall'Industria Ceramica Salernitana e dalla Fabbrica Avallone. La prima, soprattutto, che è la più vivace, espone una ricca serie di vasi e di vasetti, di piatti, di piastrelle, di targhe a rilievo, e molti animali imitati dal vero o fantastici, fra i quali domina un gigantesco caprone, infiorato come una bestia da sacrificio, statuette di Madonne e di santi, figurette da presepio, fantocci da carretto siciliano e da teatro di burattini. Pezzi modellati e coloriti a capriccio, di una composizione estrosa in cui si intrecciano forme arcaiche, motivi di arte popolare ed elementi stilistici moderni» (BUZZI 1930 b, p. 258).

⁴⁵⁵ REGGIORI 1930, p. 502. Nell'immagine panoramica dell'affollato allestimento si vede, piuttosto distintamente, sul tavolo in primo piano, una plastica di bimbo seduto con animale, mentre sullo sfondo vi sono svariate statuine, tra cui alcune Madonne.

II.4.3 *Apporti stilistici e novità compositive di matrice viennese nella ceramica vietrese*

Il principale apporto creativo di Elsie Schwarz alla produzione ceramica vietrese del “periodo tedesco” è rappresentato dalla sua vivace e gioiosa invenzione e dal personale talento scultorio, in grado di conferire una cifra espressiva umanizzante e una vitale spontaneità alle sue figurazioni e di elaborare con sensibilità e acutezza gli stimoli ricevuti dall’incontro con l’arte, le tradizioni popolari e l’ambiente locali. Allo stesso tempo, pur nell’adozione di un linguaggio libero e autonomo, l’artista trasferisce nell’artigianato fittile vietrese un contributo di idee e di stile derivato dalla sua formazione artistica viennese, così da gettare un ponte tra le tendenze internazionali più aggiornate delle arti e del design in circolazione a Vienna nei primi decenni del Novecento e la stratificata cultura ceramica campana.

Ad esempio nelle sue figure infantili è molto evidente l’influenza dei *putten* di Powolny, non solo nella fisicità opulenta e nella caratteristica fronte ampia, incorniciata dalla chioma a caschetto scapigliato, quanto nell’adesione alle medesime regole posturali e compositive: base circolare della statua, torsione del busto, rotazione e inclinazione del capo, presenza di animali e/o elementi floreali. Inoltre nelle sue plastiche di fanciulli gli occhi sono spesso resi con asole, secondo un tipico stilema Déco, frequente in molte ceramiche coeve viennesi,⁴⁵⁶ come in una coppia di piccole sculture ornamentali in maiolica di collezione privata che raffigurano due ragazzini seduti su una zolla verde tondeggiante in prossimità di piante di fico d’India, siglate Pinto, attribuibili con molta probabilità a Schwarz, come suggeriscono, oltre al tema, le caratteristiche stilistiche e l’originalità della posa, che fa probabilmente riferimento a una storia popolare.

Altro suo apporto, derivato dalla ceramica viennese, è presumibilmente l’introduzione di figure di infanti come elementi decorativi di oggetti d’uso, come si vede in alcune maioliche da tavola a lei attribuite. Infatti, se una delle novità dello “stile Vietri” elaborato dagli stranieri è l’uso di figurazioni zoomorfe (cavallini, zebre, asinelli) modellate a tutto tondo come anse, prese o elementi ornamentali delle forme delle stoviglie, questa consuetudine, nella versione antropomorfa, è invece tipica delle ceramiche della Wiener Keramik, dove i putti fungono spesso da cariatidi o decorazioni per scatole, piatti, vasi o coppe, oppure dove esili figure femminili reggono piccole ciotole, come in alcune deliziose maioliche delle ceramiste viennesi della stessa generazione di Elsie, Susi Singer ed Erna Koprîva, e come nel tema delle venditrici che la stessa Schwarz svilupperà ampiamente negli anni della maturità in Germania.

Come avviene nei soggetti infantili della ceramista, che sono spesso intenti a suonare o cantare,

⁴⁵⁶ La rappresentazione dell’occhio come un’asola allungata dipinta di nero oppure cava si ritrova in molte ceramiche viennesi, come ad esempio nelle figure e nei volti femminili in terracotta della Goebel-Bieber (manifattura di Kurt Goebel and Erna Biebel) o nelle maschere da parete del ceramista viennese, all’incirca coetaneo di Elsie Schwarz, Rudolf Knörlein o ancora nelle figurine buffe di Walter Bosse.

la tematica musicale ricorre nell'immaginario creativo di Elsie, in quanto eredità della cultura viennese, attraversata, negli anni della formazione dell'autrice, da un intenso fermento d'ogni ambito espressivo, dalla musica alla poesia, alla pittura, alla danza, alle arti decorative, e caratterizzata dalla fusione e contaminazione di tutte le discipline artistiche al fine della creazione dell'opera d'arte totale. L'opera del pittore e compositore Arnold Schönberg è emblematica del poliedrico talento di molti esponenti del modernismo viennese e dell'intimo legame delle arti visive con la musica. In tal senso, le sculture ceramiche di Schwarz sono spesso pervase da una vitalità che, anche nelle piccole plastiche ornamentali, va ben oltre la mera ricerca estetica e tende invece alla rappresentazione dell'azione, del movimento e del suono, attraverso una gestualità che traduce in termini fisici i ritmi musicali e che è sintomatica dell'apprendimento dei precetti di Franz Cižek⁴⁵⁷ alla Scuola di Arti e Mestieri. Lo si può osservare, ad esempio, nella piccola compagine di suonatori accompagnati dal direttore d'orchestra attribuibile alla ceramista. Da un confronto di queste plastiche con altre coeve prodotte dal collega di studi dell'artista e poi celebre ceramista, Walter Bosse⁴⁵⁸ – fratello dell'amica di Elsie, Grete, che, su suo invito, raggiunge i Dölker a Vietri nel 1928 –, è possibile rinvenire numerose analogie: anche il ceramista viennese sviluppa, infatti, proprio negli stessi anni, svariate serie di musicisti-fanciulli, che presentano, nell'abbigliamento, negli atteggiamenti, nel coinvolgimento emotivo degli attori e nei caratteri fisici buffi e infantili, molteplici elementi di contatto con quelli di Schwarz (fig. II.28). Anche nelle plastiche della ceramista raffiguranti la figura popolare del frate è significativa la similitudine con una serie di maioliche realizzate a Vienna da Walter Bosse, il quale elabora lo stesso tema del fraticello nella tipologia di reggilibro (fig. II.23) e sotto forma di altorilievo, nelle versioni del monaco lettore, bevitore e in preghiera. È assai probabile che la scultrice conoscesse questa produzione, avendo familiarità col ceramista, e che l'avesse in mente quando ne ha sviluppato per la I.C.S. una versione vernacolare.

È noto il forte interesse del Wiener Werkstätte verso il mondo dell'infanzia, con settori di progettazione e produzione dedicati a giocattoli, decorazioni, libri, arredi e cartelloni illustrati per le camere dei bambini, caratterizzati da una qualità artistica pregnante, atta a promuovere nel

⁴⁵⁷ Giorgio Napolitano pubblica sei elaborati a collage con sagome femminili dell'archivio Dölker, eseguite da Elsie, giovane studentessa alla *Kunstgewerbeschule*, e raffiguranti i diversi movimenti di una moderna danzatrice, mettendole in relazione agli insegnamenti coevi di Franz Cižek (NAPOLITANO 2008, p. 14).

⁴⁵⁸ Artista di fama internazionale, Walter Bosse è attivo in ambito Wiener Werkstätte già da studente alla *Kunstgewerbeschule* (1918-1923), conducendo, dal 1923, un proprio laboratorio con punto vendita a Kuftein. I suoi pezzi sono esposti all'Esposizione Universale di Parigi del 1925. Lavora come designer per le principali aziende ceramiche austriache (Augarten, Goldscheider, Metzler & Ortloff) e dal 1938 fonda a Vienna la manifattura Bosse Keramik, che si espande successivamente con la denominazione Terra, includendo anche la produzione di vetri, giocattoli e tessuti. In seguito sperimenta con enorme successo la creazione di piccole sculture in bronzo.

bambino, attraverso l'attività ludica, l'immaginazione, ma anche il gusto del bello, il senso del colore e il piacere della manipolazione dei materiali. Lo stesso Hoffmann è collezionista di ninnoli e giocattoli e creatore di giochi d'arte e indirizza la creatività dei suoi allievi e collaboratori a questo settore del Laboratorio, che ottiene grande popolarità attraverso l'allestimento di eventi espositivi dedicati e la pubblicazione dei balocchi viennesi d'avanguardia nelle riviste contemporanee, alcune delle quali addirittura specializzate, come la tedesca *Kind und Kunst* (Bambino e Arte). In particolare, riscuotono molto successo i giocattoli in legno dipinto eseguiti assemblando volumi lavorati al tornio e talvolta dotati di movimento, raffiguranti animali buffi, come il bassotto, e personaggi umani con uniformi e abiti tradizionali, come quelli prodotti dalle artiste Wilhelmina (Minka) Podhajska, Therese Thetan, Fanny Harlfinger Zakucka. La diffusione di questi oggetti, considerati nell'ambiente viennese del design con molta serietà, produce sicuramente una certa influenza formale e tematica anche sugli altri settori della decorazione, come quello tessile, grafico e fittile, cosa che si riscontra ad esempio nelle maioliche di Walter Bosse o in quelle della ceramista del Wiener Werkstatte, Kitty Rix, nelle quali la raffigurazione della figura umana e dell'animale è caratterizzata in senso grottesco e pervasa da uno spirito ironico e infantile. Sicuramente Schwarz manifesta la medesima inclinazione nell'invenzione dei suoi soldatini austriaci, non solo per la scelta del soggetto ludico – tutt'oggi diffuso nelle versioni lignee anche come decorazione natalizia –, ma per la particolare morfologia delle figure, che richiama, appunto, quella dei balocchi di legno. Inoltre, la semplificazione degli arti e del busto come corpi cilindrici si accompagna alla tendenza alla loro disarticolazione, nella sostituzione della forma curva alle naturali angolazioni in corrispondenza di gomiti e ginocchia.⁴⁵⁹ Si tratta di una precisa scelta stilistica, che conferisce al soggetto rappresentato l'aspetto intenzionalmente puerile e scanzonato del giocattolo o del *cartoon*, a cui, spesso contribuisce pure l'adozione di colori anti-naturalistici (l'azzurro del cavallo) e la spiritosa sproporzione di determinati elementi della composizione (il gigantismo dei fiori, che fungono da attributi decorativo-strutturali).

In un articolo sulla ceramica di Vietri, Rosa Giolli Menni parla di «creazioni fiabesche che ci attirano colla franchezza della loro espressione sincera e apparentemente ingenua, mentre vi è in esse una profonda e raffinata sensibilità».⁴⁶⁰ Tale osservazione è calzante a quest'ultimo genere di ceramiche di Schwarz, in quanto il suo disinvoltato allontanamento dall'apparenza naturale, costituisce un segno della maturità artistica dell'autrice, capace di percorrere tracciati linguistici diversi, talvolta, come in questo caso, inclini alle semplificazioni formali e alle libertà irrealistiche

⁴⁵⁹ Nello stesso museo vietrese sono conservate diverse statuette I.C.S. di personaggi «di spassosa famigliare gaiezza» (BUZZI 1930 b, p. 252), modellati con la stessa tecnica e riconducibili alla stessa mano dell'artista, tra le quali due carabinieri che bloccano un furfante e alcuni marinai in divisa.

⁴⁶⁰ GIOLLI MENNI 1929.

delle avanguardie, talaltra più vicini alle espressioni della tradizione figurativa, ma sempre di «un'espressività raffinata, ironica, gioiosa e sublime»,⁴⁶¹ che sono poi i caratteri con i quali Le Corbusier qualifica la produzione del Wiener Werkstätte.

Diverse classi di oggetti inventati e diffusi dalla I.C.S. negli anni in cui Elsie Schwarz è attiva a Vietri sono stati ricondotti da Giacinto Tortolani⁴⁶² all'influenza della produzione del Laboratorio Viennese e potrebbero pertanto avere avuto origine dalla creatività della ceramista, come le superfici a rilievo traforate, sviluppate come piastre ornamentali o in forma di portalumi o contenitori, e ancora i cosiddetti “giardinetti giapponesi”, ossia vivaci fioriere ceramiche appositamente strutturate per accogliere piante grasse, molto in voga sulle riviste di arredamento. Invero, il confronto tra le invenzioni della seconda generazione di ceramisti formatasi come Elsie alla scuola d'arte applicata di Vienna e/o attivi nel Wiener Werkstätte e quelle degli artisti-artigiani operanti nelle fabbriche vietresi fornisce continui spunti di gemellaggio stilistico e tipologico, che offrono interrogativi nuovi e stimolanti alla ricerca, soprattutto nell'ottica della più attenta valutazione del lavoro compiuto a Vietri non solo sulla “pelle”, bensì sul corpo, ossia sulla plastica dell'oggetto,⁴⁶³ lavoro di cui Elsie si dimostra essere un'indiscussa protagonista.

II.5 Autonomia e relazionalità nella ricerca artistica in ceramica di Clara Garesio

Formatasi a Faenza nel fervore culturale del dopoguerra, in una scuola ceramica di prestigio internazionale, nella quale la tradizione del mestiere si coniuga agli indirizzi dell'arte contemporanea, Clara Garesio (fig. II.30) si afferma precocemente in ambito scolastico come una delle giovani personalità artistiche più indipendenti e poliedriche di quegli anni. Ciò le consente di conseguire importanti riconoscimenti di merito, ma non di maturare una libertà intellettuale e materiale sufficiente a permetterle di varcare il confine segnato dalle convenzioni tra i territori maschile e femminile della professionalità artistica. Indirizzata all'insegnamento dai suoi stessi docenti, riversa nell'attività didattica il proprio ingegno creativo, interpretando la docenza come “arte relazionale”, ossia come occasione di condivisione della pratica artistica, così da formare attraverso l'esempio generazioni di allievi e futuri artisti con totale generosità e dedizione.

Trasferitasi nel Mezzogiorno d'Italia – prima a Isernia, poi a Napoli –, sposa qui lo scultore Giuseppe Pirozzi e per circa quarant'anni si divide tra la docenza e la famiglia, senza, tuttavia, mai rinunciare a coltivare un proprio spazio autonomo di creatività, dando forma e colore alle proprie idee in veste ceramica ed esprimendosi allo stesso tempo con svariati altri *media*. La sua è, tuttavia,

⁴⁶¹ Le Corbusier, in PONTI 1935, p. 22.

⁴⁶² TORTOLANI 2004, pp. 163-193

⁴⁶³ E. BIFFI GENTILI, *Vietri, Arizona?*, in CASERTA 1994, p. 11.

una posizione di assoluta marginalità e autonomia rispetto al sistema dell'arte. Garesio sceglie, infatti, di intraprendere la via appartata e meditativa della ricerca indipendente e della produzione svincolata dalle affannose esigenze del mercato, convogliando il bisogno – naturale per l'artista – di agire e di esprimersi in una dimensione dialettica con il pubblico alla sfera scolastica. Ciò non soltanto a causa della condizione, già di per sé limitante, dell'essere artista donna e per di più interprete di un linguaggio considerato “minore”, ma anche in ragione del legame sentimentale con un artista, che – come sottolinea con amara ironia l'artista e scrittrice, Maria Roccasalva⁴⁶⁴ – la induce a mettere da parte il proprio ruolo sociale artistico per dare ampio respiro e sostegno a quello del compagno di vita. D'altro canto, questo volontario esilio dal “rumore contemporaneo” – per dirlo con le parole di Franco Bertoni –, se da un lato condanna la sua opera per molti anni alla totale invisibilità mediatica, dall'altro, le risparmia l'afflizione «dell'“esercito dei pensieri” sull'arte»⁴⁶⁵ e la ripaga con una piena indipendenza da qualsiasi condizionamento mentale e con il «raro privilegio della gioia creativa più libera e pura, quella che si spiega da sé»⁴⁶⁶. È un processo il suo, dunque, di definizione progressiva del proprio modo di guardare ed elaborare la realtà, attraverso il filtro della fantasia e dell'alta cultura ceramica, ma senza il contrappeso del giudizio e dell'interazione con il pubblico o con il mercato, che invece orienta tanta parte della produzione artistica contemporanea.

Nei tardi anni Novanta, in concomitanza con l'esaurirsi dell'impegno didattico, Clara Garesio inaugura una nuova personale stagione creativa, caratterizzata da una inedita e consapevole integrazione della dimensione esistenziale con quella professionale-artistica. Di lì a poco avviene nel percorso dell'artista una vera e propria svolta, in quanto Garesio è casualmente riscoperta e restituita alla storia ceramica da Enzo Biffi Gentili e immediatamente valorizzata da una teoria di autorevoli apprezzamenti critici, mostre, acquisizioni museali, premi, attestazioni e incarichi, che le procurano un meritato, seppur tardivo, ingresso nel mondo dell'arte.

Tutt'oggi Clara Garesio affida all'arte una valenza vivificatrice della dimensione esistenziale, riversando nell'attività creativa quell'esigenza espressiva di significato e quella passione per la ricerca che sono vitali per ogni vero artista e che, per chiunque, rappresentano il segreto della gioia

⁴⁶⁴ «Essere donna e essere artista è una maledizione. Per non parlare di una donna-artista che abbia la sventura di soggiacere a sentimenti elementari, come l'amore. Le cose si complicano quando oggetto d'amore non è semplicemente un uomo: un medico, un avvocato, un banchiere, un idraulico... ma un artista. Già, perché un artista (senza l'apostrofo), per definizione è un narcisista egocentrico, accentratore, assolutista più di un dittatore, e intangibile e astratto come una divinità. Per propiziarsi la quale occorrono sacrifici. Talvolta anche umani. [...] E Clara, la donna, la moglie, la madre, l'austera depositaria di valori ormai purtroppo obsoleti, ha optato per il sacrificio.» (M. Roccasalva, *Clara Garesio*, in ROCCASALVA-GIULIANO 2007, p. 7).

⁴⁶⁵ BERTONI 2016, p. 11.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

nel proprio lavoro.

II.5.1 Il cammino nel mondo dell'arte, tra marginalità e inclusione

II.5.1.1 Dalla formazione alla docenza: la scuola come terreno di condivisione dell'esperienza artistica

Clara Garesio nasce a Torino nel 1938, da genitori attivi nel settore artistico-artigianale (sartoriale ed abanistico). Sospinta da una precoce inclinazione creativa e manuale, principia il proprio percorso formativo specialistico in campo ceramico alla Civica Scuola d'Arte Ceramica di Torino, sotto la guida del ceramista Walter Corallini, dove, ancora undicenne, ha modo di prendere confidenza con la modellazione dell'argilla e con la decorazione pittorica. Frequenta inoltre settimanalmente il laboratorio della decoratrice valdese, I. Chauvie, che le trasmette i "segreti" della pittura a terzo fuoco su porcellana (tecnica non inclusa nel programma scolastico).

Incoraggiata dal piacere sperimentato nella pratica del fare e nella ricerca estetica e dai brillanti risultati conseguiti nel triennio di studi (1949-52) – tra i quali la selezione e acquisizione di un suo lavoro (una plastica di piccione nero screziato di bianco) inviato dalla scuola torinese al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza –, prosegue l'educazione artistica nella scuola superiore d'arte ceramica più accreditata all'epoca, ossia l'Istituto d'Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini di Faenza, al quale è indirizzata dal ceramista Anselmo Bucci, membro esterno al suo esame di licenza media.

Frequenta l'Istituto faentino nel quinquennio 1952-1957, in un momento in cui la didattica è improntata alla trasmissione di solide basi tecniche, come presupposto alla massima sperimentazione espressiva, al fine di valorizzare capacità, creatività e personalità artistica degli allievi, alcuni dei quali pervengono alla scuola con una certa maturità e con un proprio *background* artistico e culturale. Come scrive Franco Bertoni:

«A Faenza si stava giocando una partita che avrebbe consegnato all'arte e all'industria nuovi mezzi espressivi. Non tanto la rimasticazione delle tendenze artistiche dominanti. Con Bucci e Zauli la ceramica afferma valori e potenzialità espressive non traducibili con nessuno degli altri *medium* artistici. Una lezione, nel tempo, esautorata dal dilagante pressapochismo di una contemporaneità, anche ceramica, più interessata al sensazionalismo iconografico che alla meticolosa, puntigliosa e difficile ricerca di eleganze ottenibili solo spingendo l'acceleratore su quella metà, oggi trascurata, del vivo corpo di qualsiasi arte: la tecnica».⁴⁶⁷

Questo approccio pedagogico, unitamente al dinamismo dell'ambiente faentino, percorso da echi delle neovanguardie e vitalizzato dalla (ri)scoperta del Primitivismo e dei grandi maestri del primo Novecento – innanzitutto Picasso, ma anche Mirò, Klee, Matisse, Moore, Braque –, fanno della scuola una vera e propria fucina di artisti. Clara ha tra i propri colleghi numerosi allievi

⁴⁶⁷ BERTONI 2016, p. 9.

anche stranieri, come lo svedese Hans Hedberg e il francese Albert Diato, entrambi affermatosi nel panorama ceramico internazionale del Novecento, e molti italiani, provenienti da ogni regione della penisola, tra i quali vi sono non pochi futuri protagonisti della ceramica d'arte contemporanea, come Nanni Valentini, Carlo Negri, Ambrogio Pozzi, Pino Spagnulo, Goffredo Gaeta, Alfonso Leoni, Ivo Sassi, Graziano Pompili.

Con loro si compiono fondamentali esperienze formative, sotto la guida dei validi maestri d'arte Biancini e Bucci, e non mancano importanti opportunità di approfondimento fornite dai viaggi d'istruzione, che ampliano oltremodo gli orizzonti della cultura empirica e degli studi teorici: nella primavera del 1954 Clara è in Liguria⁴⁶⁸, transitando per la Fabbrica Mazzotti, dove, negli stessi mesi, Tullio d'Albisola con Asger Jorn, Sergio Dangelo e Lucio Fontana lavorano la materia ceramica con uno spirito del tutto nuovo, mentre gettano le basi per gli Incontri Internazionali dell'estate; nel 1955 è la volta di Parigi e di Sèvres, con i rispettivi musei, le grandi scuole e le storiche manifatture;⁴⁶⁹ poi, nel 1957, a Strasburgo, Francoforte e Monaco di Baviera,⁴⁷⁰ ancora a visitare musei d'arte moderna e collezioni d'arte applicata tra i più rinomati in Europa e le più affermate e avanzate realtà produttive, come la Rosenthal. Ha occasione, inoltre, di frequentare il laboratorio di Carlo Zauli e di collaborare per un periodo col giovane ceramista.

Nel clima stimolante della scuola faentina, Garesio ha modo di liberare la propria fantasia inventiva e di sviluppare uno stile personale, che metabolizza gli esempi dei maestri e le suggestioni dell'arte contemporanea, rielaborandole in un linguaggio ora d'impronta informale ora dalle connotazioni figurativo-antirealiste. L'acquisizione di solidi strumenti tecnici e l'elaborazione di un proprio codice espressivo le consente di affrontare con sicurezza la creazione della forma e del decoro ceramico, spaziando con disinvoltura attraverso tecniche e materiali diversi e affrontando con ampiezza di soluzioni stilistiche sia le composizioni libere che i temi epici, storici, di genere o religiosi. Appartengono a quest'ultima categoria, tra i tanti manufatti di questi anni, un complesso

⁴⁶⁸ Nella primavera del 1954, gli studenti dell'Istituto Ballardini si recano in gita d'istruzione alla fabbrica di mattoni refrattari V&D (Verzocchi) di La Spezia e alla Fabbrica Ceramica Vaccari di Ponzano Magra (SP), importante realtà industriale dotata di un villaggio operaio e sede di interessanti sperimentazioni artistiche nel Secondo Futurismo ad opera di Prampolini e Fillia. Visitano inoltre la Fabbrica Mazzotti di Albisola (LIVERANI 1954, p. 81).

⁴⁶⁹ Nel 1955, nel corso di quattro giorni, gli allievi dell'Istituto d'Arte visitano il Louvre (le collezioni ceramiche e le sezioni di pittura e scultura), il Museo d'Arte Moderna, i Corsi d'Arte Applicata organizzati a cura dell'Amministrazione Italiana delle Belle Arti, i laboratori della Société Française de Céramique, il Museo, la manifattura e l'Istituto superiore della ceramica a Sèvres (LIVERANI 1955 c, p. 49).

⁴⁷⁰ Nel 1957 la scolaresca è accompagnata in gita d'istruzione al Castello di Rohan a Strasburgo, sede del Musée des Arts Décoratifs, con importanti collezioni di ceramiche, all'Istituto Battelle di Francoforte per la ricerca scientifica sui silicati, alla manifattura di stoviglie Waechtersbach di Schlierbach, al residenze reali di Nymphenburg (sede del Museo delle Porcellane) e Rosenthal di Monaco, al Residenz Museum, Alte Pinakothek, Bayerns National Museum e Museo Tedesco di Monaco (LIVERANI 1957, p. 45).

di diciotto mattonelle figurate con santi e martiri (fig. II.31) – acquisito al Museo del Campionario –, che le vale nel 1956 il Primo Premio al XIV Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza (*Concorso riservato agli allievi di Istituti e Scuole d'Arte*), alla cui giuria prende parte il ceramista di riconosciuto talento, Bruno Gambone. Tra i premi, in varie categorie e ordini di merito, della stessa edizione del concorso – recensito anche sulla stampa (tra l'altro «La Ceramica»,⁴⁷¹ «Faenza»,⁴⁷² «Il Resto del Carlino»⁴⁷³) – vi sono riconoscimenti pure a Marcello Fantoni, Salvatore Meli, Gian Battista Valentini, Carlo Zauli, Serafino Mattucci, Salvatore Cipolla, Goffredo Gaeta, Nicola Belloni e Giuseppe Lucietti. Uno spunto di riflessione va posto sul dato che in questa, come nelle altre edizioni del Premio degli stessi anni,⁴⁷⁴ a eccezione dei riconoscimenti alla designer Antonia Campi – sostenuta nell'ambiente faentino dallo scultore Biancini –, non sono assegnati premi tra i primi cinque più importanti a ceramiste donne, mentre svariate artiste in erba sono premiate nella sezione del concorso riservata agli studenti, senza tuttavia che per nessuna di loro a tali riconoscimenti faccia seguito una carriera artistica indipendente.

Grazie alla riconosciuta padronanza, originalità e varietà del personale linguaggio espressivo, le prove scolastiche della ceramista sono valorizzate anche al di fuori della principale competizione ceramica faentina – alla quale prende parte negli anni 1956 e 1957 – con ulteriori riconoscimenti ufficiali,⁴⁷⁵ con l'acquisizione della sua produzione al Museo del Campionario,⁴⁷⁶ con la pubblicazione sulla stampa di settore, con la partecipazione alle mostre didattiche dell'istituto⁴⁷⁷ e alle principali esposizioni con sezioni d'arte ceramica riservate alle scuole,⁴⁷⁸ come la Triennale di

⁴⁷¹ «Particolarmente degna d'attenzione è stata, infine, la partecipazione degli allievi degli Istituti e Scuole d'Arte nei concorsi ad essi riservati. Vi hanno figurato, tra i primi, per certi gustosi complessi di mattonelle decorate, Clara Garesio ed Elena Cumani, dell'Istituto Statale Gaetano Ballardini di Faenza» (NEBBIA 1956, pp. 22 e 27).

⁴⁷² LIVERANI 1956 b, p. 64; LIVERANI 1956 a, pp. 14, 43 e 18.

⁴⁷³ «Clara Garesio, Elena Cumani e Bruno Scarparo, vincitori del premio per allievi di Istituti e Scuole d'arte si erano annunciati con forme figurate e pannelli dipinti ricchi di luce e di affabili sentimenti. La Garesio e la Cumani, con la loro fragrante ceramica, fanno onore all'istituto statale "Gaetano Ballardini" di Faenza, presieduto con amore dal dott. Antonio Monti e diretto con grande bravura dai professori Tonito Emiliani e Angelo Biancini. Gli angeli e i santi delle due artiste che ho citato sono nati con buona salute» (ZENASI 1956).

⁴⁷⁴ Il confronto è stato condotto sul quinquennio 1952-1957 di frequenza di Garesio all'ISA Ballardini.

⁴⁷⁵ L'ISA Ballardini assegna a Clara Garesio nel 1955 i Diplomi d'Onore dei Premi *Giovanni Piancastelli* e della Fondazione Michele Dalmonte e nel 1957 quello del Premio *Gaetano Ballardini*.

⁴⁷⁶ Sono acquisiti alla mostra permanente del museo d'istituto – oggi MISA – i seguenti pezzi: pannello di tavole e mattonelle raffiguranti santi (Primo Premio al XIV Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza - Concorso riservato agli allievi di Istituti e Scuole d'Arte); vaso in blu, turchese e bianco; due vassoi decorativi; coppo portalampada; pannello *Amor sacro e amor profano*; pannello con cane barbone.

⁴⁷⁷ Nelle mostre didattiche del 1953, 1954 e 1955 sono esposti complessivamente 12 pezzi di Garesio, mentre nell'esposizione del 1957 figurano 15 suoi pezzi.

⁴⁷⁸ Nel 1957, in rappresentanza dell'Istituto Statale d'Arte G. Ballardini di Faenza, Clara Garesio partecipa

Milano (1957) o il Concorso Nazionale della Ceramica di Pesaro (1957).

Terminato il Magistero nel 1957, Clara Garesio rientra a Torino ed entra immediatamente nel mondo del lavoro, trovando occupazione per un breve periodo nel laboratorio dello scultore e ceramista Victor Cerrato e poi alla VI.BI., fabbrica torinese di recente fondazione, che affianca in questo periodo alla produzione delle tipiche figurine di personaggi e animali, quella di moderni oggetti scultorei dalla forma libera. Nel 1958 il direttore Tonito Emiliani la contatta da Faenza per proporle l'insegnamento presso l'Istituto Statale d'Arte Giuseppe Manuppella di Isernia,⁴⁷⁹ diretto dal ceramista Giorgio Saturni, che, come era consuetudine, si rivolge all'illustre scuola faentina per richiedere personale di riconosciuto valore cui affidare la sezione professionale ceramica. Clara accetta e si trasferisce a Isernia, dove le viene assegnata, la cattedra di Decorazione e Tecnologia Ceramica.⁴⁸⁰ Si dedica con slancio e impegno all'insegnamento e, come scrive Eduardo Alamaro:

«Sta lì, alla Scuola d'arte d'Isernia [...] tre anni; l'ambiente scolastico è interessante e vivace, fattivo, specie nell'officina ceramica [...] e “la Garesio” lavora felicemente dalla mattina alla sera, sta sempre in laboratorio, non ha nemmeno il cartellino orario: il piacere di fare & di fare scuola, didattica & ricerca fuse insieme, una sola cosa, un periodo irripetibile, magico, degli ISA».⁴⁸¹

In effetti – come racconta la ceramista⁴⁸² – in quell'epoca nell'istruzione artistica è molto sentito da parte del docente, come forma di etica professionale, l'impegno nella pratica artistica a favore dell'istituzione d'appartenenza, pertanto all'insegnamento si affianca regolarmente all'interno della scuola una notevole produzione personale di opere d'arte, finalizzate alla didattica e a rappresentare l'Istituto nelle occasioni espositive e nei concorsi.⁴⁸³ In quest'ottica va inquadrata la cospicua attività progettuale e pratica messa in campo da Garesio all'interno della scuola isernina negli anni tra il

all'XI Triennale di Milano con un pannello decorativo in blu, bianco e nero e al XXI Concorso Nazionale della Ceramica di Pesaro con tre pezzi (vaso nero, blu, turchese e bianco; ciotola grande turchese e manganese; ciotola grande giallo verde e manganese).

⁴⁷⁹ L'Istituto d'Arte di Isernia è il primo nel suo genere della regione molisana ed è istituito nel 1908 e diretto inizialmente dal prof. Giuseppe Manuppella, al quale sarà in seguito intitolato. Subisce gradualmente progressi e ampliamenti nell'offerta formativa e nella struttura fino alla forzata e dolorosa pausa (1943-1945) dovuta agli eventi bellici, che procurano ingenti danni all'Istituto. Ricostruita nell'immediato dopoguerra, la scuola acquista nuove energie e introduce la sezione per la lavorazione della ceramica, accanto a quelle del legno, dei metalli e del merletto e ricamo. Dal 1955 è diretta dal ceramista Giorgio Saturni. Negli anni Cinquanta incrementa sensibilmente in numero degli alunni e i suoi spazi (*Scuola Statale Artistico-Industriale di Isernia* 1956; BIORGHI 1961, pp. 45-47).

⁴⁸⁰ In BIORGHI 1961, p. 47 è citata la prof.ssa Clara Garesio, responsabile della Ceramica Professionale.

⁴⁸¹ ALAMARO 2006, p. 8.

⁴⁸² Cfr. par. II.5.3.

⁴⁸³ Un esempio che può chiarire questa modalità è la realizzazione, nell'ambito della vicina Scuola d'Arte di Castelli, del cosiddetto *Terzo Cielo di Castelli*, un ciclo decorativo su tavole ceramiche eseguito, nei mesi estivi del 1954, dai ceramisti e docenti dell'istituto Guerrino Tramonti, Arrigo Visani e Serafino Mattucci con l'aiuto dei giovani allievi della scuola.

1958 e il 1961 e consistente nella elaborazione di tavole grafico-pittoriche e nella produzione, in continua sperimentazione, di una enorme quantità di pezzi (vasellame, oggetti d'uso, pannelli dipinti e plastiche ornamentali), caratterizzati da forme, finiture e decori originali. Si tratta, infatti, di una ricerca articolata su più registri espressivi, anche in ragione della finalità pedagogica del prodotto e quindi della volontà di porre in essere un processo che, ogni volta e in ciascuna fase, possa avere per il discente una valenza dimostrativa, e sia pertanto in grado di ampliare il suo orizzonte tecnico, culturale e creativo. Tale produzione prende parte con positivi riscontri alle principali competizioni nazionali dell'epoca,⁴⁸⁴ come il Premio Faenza, il Premio Marche, la Mostra Nazionale di Castelli, il Premio Lerici ecc. Del tutto assente è invece l'attività espositiva e/o la partecipazione della ceramista a titolo personale a mostre e concorsi ceramici o artistici.

Questa prolifica attività creativa, che, trent'anni dopo, farà parlare Enzo Biffi Gentili di «fase creativa astratto-decorativa “avanguardista” assolutamente strepitosa»,⁴⁸⁵ è rappresentata oggi da un limitato *corpus* di opere, per la maggior parte di proprietà della ceramista e in minore quantità acquisite al MIAAO (Museo Internazionale delle Arti Applicate Oggi) di Torino (fig. II.32) e al Museo Artistico Industriale di Castellamonte, al quale si aggiunge una discreta documentazione fotografica di ulteriori lavori custodita nell'archivio personale dell'artista. Una cartella di elaborati – conservati da Garesio in quanto parte del materiale utile per la preparazione dei concorsi per l'insegnamento⁴⁸⁶ – testimonia inoltre ampiamente, accanto all'attività pratica, l'impegno versato nel design. Essa comprende, infatti, alcune decine di tavole di progettazione ceramica – «fittes di proposte e di dettagli e, per accuratezza esecutiva e composizione del foglio, vere e proprie opere fini a se stesse»⁴⁸⁷ –, con elaborati dedicati allo sviluppo di moduli per mattonelle di rivestimento, bozzetti di partiti ornamentali e progetti di sagome di vasellame da foggare al tornio e di forme originalissime da sviluppare a colombino.

Nel 1962, in quanto vincitrice del Concorso Nazionale indetto dal Ministero della Pubblica Istruzione, la ceramista riceve la nomina per l'insegnamento del Disegno Professionale e Plastica presso il nascente Istituto Professionale di Stato per l'Industria e l'Artigianato della Porcellana Giovanni Caselli di Napoli. Unica nel suo genere, questa scuola nasce nel 1961 a Napoli – nella

⁴⁸⁴ Sono documentate da una nota dell'artista le sole partecipazioni, nel 1960, alla Mostra Nazionale di Castelli con due vasi e un pannello e nel 1961, al Premio Marche ancora con due vasi e un pannello. È probabile, ma non documentata, la partecipazione alle Mostre Concorso Nazionali di Lerici, Gubbio, Vicenza, Torino, Faenza, Milano e Monza.

⁴⁸⁵ BIFFI GENTILI 2006, p. 7.

⁴⁸⁶ Partecipa al Concorso per titoli ed esami (D.M. 7.11.1960) per un posto di arte applicata di “Insegnante Decoratore e Smaltatore Ceramica” per la Scuola d'Arte di Castelli classificandosi al secondo posto e al Concorso a cattedra (D.M. 10.6.1963) di “Disegno Professionale Ceramica con la Direzione del Laboratorio” per la Scuola d'Arte di Corato classificandosi al terzo posto.

⁴⁸⁷ BERTONI 2016, p. 9.

medesima sede della settecentesca Real Fabbrica della Porcellana di Capodimonte, della quale eredita in esclusiva anche il logo del giglio borbonico – con la vocazione di dare nuovo impulso al settore alto-artigianale della lavorazione della porcellana ed è affidata alla direzione del ceramista di Castelli, Giorgio Baitello, e all’insegnamento di una rosa di professionisti provenienti dall’ambito alto-artigianale (fratelli Festinese) e da quello didattico tecnico-artistico (Clara Garesio, Giuseppe Santandrea e Marino Baitello). Garesio si trasferisce così a Napoli, dove sposa lo scultore Giuseppe Pirozzi, ex-docente di Plastica nel medesimo Istituto d’Arte di Isernia.

Ha inizio una nuova stimolante stagione creativa che ha il proprio *focus* nel confronto con la tradizione e nella riscoperta di un materiale, la porcellana, studiato sì a Faenza, dal punto di vista tecnologico, ma per nulla sviscerato nelle sue potenzialità artistiche:

«Clara s’immerse – versatile ed entusiasta qual è – nella tradizione del “Capodimonte”, l’assorbì, dialogò bene con essa, mise da parte quel segno elegante, moderno, decisamente attuale e leggero del quale era “naturalmente” maestra e si fece conquistare dalle delizie di corte, dalla ceramica graziosa neo settecentesca, alias dalle pastiere, sfogliatelle e babà napoletani».⁴⁸⁸

Il nuovo contesto le impone, infatti, di misurarsi con un approccio più accurato e controllato alla materia, che la porta a concentrare l’energia magmatica della precedente fase espressiva in segni e gesti di calibrata efficacia. Il suo tocco si fa, per forza di cose, preciso e minuzioso, ma non meno lieve e sicuro, e, accanto alla pura invenzione, si dedica alla disciplinata rivisitazione/innovazione del patrimonio iconografico e stilistico tradizionale (fig. II.33). Permane, come parte integrante della didattica, un notevole impegno artistico, che si esprime sia nella creazione di originali monotipi modellati a mano in argilla refrattaria e dipinti con smalti, con funzione d’uso oppure ornamentale (figure religiose o presepiali, portalampada, contenitori, scacchi) (fig. II.34), che nel design di nuove forme di raffinati oggetti in porcellana da riprodurre in piccola serie con tecnica di collage e di moderni partiti decorativi da eseguire a mano o con stampa serigrafica, attività, queste ultime, incoraggiate anche dalla collaborazione dell’Istituto con alcune locali fabbriche di porcellana.

Anche a Capodimonte, come a Isernia, la scuola partecipa regolarmente con questa produzione a concorsi ed eventi espositivi nazionali dedicati all’industria e all’artigianato, come la Mostra Mercato Internazionale dell’Artigianato di Firenze – dove nel 1966 l’Istituto Caselli consegue il primo premio con un prototipo di Garesio per un servizio da caffè – e come la Fiera Internazionale della Casa alla Mostra d’Oltremare di Napoli, dove ogni anno la scuola allestisce un ampio spazio espositivo. Molti dei migliori artefatti che escono dal laboratorio scolastico a lei affidato sono, inoltre, oggetto di donazione da parte dell’Istituto o del Dirigente Scolastico a istituzioni pubbliche e private, senza che si conservi alcuna memoria delle destinazioni dei pezzi. Per questa via arrivano,

⁴⁸⁸ ALAMARO 2006, p. 9.

ad esempio, all'Istituto Denza di Napoli quattro pannelli dell'artista modellati a bassorilievo in refrattario e dipinti con smalti policromi, raffiguranti *Le Quattro Stagioni*, tutt'oggi esposti nel refettorio della scuola (fig. II.35). Restano invece in esposizione permanente nelle vetrine dell'ex-Istituto Professionale G. Caselli, oggi Istituto di Istruzione Superiore Statale, un cospicuo numero di opere realizzate da Garesio nel periodo della sua docenza. Di altri lavori dispersi permane il ricordo negli ex-collaboratori ed ex-allievi di quegli anni, spesso proprio in virtù della carica di innovazione e di fantasia in essi espressa dalla ceramista – a maggior ragione esaltata dal contesto più tradizionalista – come per una serie di sculture zoomorfe (animali fantastico-preistorici) in refrattario, che per lunghi anni hanno popolato il cortile dell'Istituto, o per un grande camino dalla forma aerodinamica realizzato nello stesso materiale.

A Napoli Garesio affianca all'insegnamento l'esecuzione autonoma di rilievi e pannelli dipinti in ceramica di complemento all'architettura per numerose opere di destinazione civile, funeraria e religiosa.⁴⁸⁹ Si dedica, inoltre, a una intensa attività di produzione e progettazione di manufatti in porcellana e maiolica, sia in proprio, che collaborando come *freelance* con alcune manifatture di porcellana di Capodimonte (design di bomboniere, *gadgets* e oggetti d'arredo e ornamento per la fabbrica Mollica e decorazione pittorica per la manifattura De Palma) e con botteghe amalfitane dedite alla produzione di maiolica di tradizione vietrese. Dai tardi anni Sessanta, infatti, trascorre i mesi estivi sulla Costa d'Amalfi:

«Il periodo eroico di Günther Stüdemann, Richard Dölker, [Elsie Schwarz,] Margarete Thewalt-Hannasch, Irene Kowalska è finito ma gli sono degnamente succeduti quelli di Guido Gambone, Salvatore Procida, Andrea D'Arienzo e con essi manifatture come La Faenzerella, la Ceramica Pinto, la CAS dei Solimene. Una ricca tavolozza di colori, mito mediterraneo e materie aspre e vibranti su forme tanto semplici quanto imperiture continuano ad affascinare».⁴⁹⁰

Pertanto agli ozi vacanzieri Garesio preferisce i pomeriggi operosi nei laboratori ceramici locali⁴⁹¹ per i quali, oltre alla decorazione pittorica dei pezzi, in totale autonomia stilistica, sviluppa progetti di nuovi motivi da riprodurre in serie artigianale.

Sulla scia di una naturale sensibilità per le tracce materiali della memoria storica, si avvicina,

⁴⁸⁹ Negli atrii condominiali (scale A e B) del parco al civico 256 di via E. Nicolardi a Napoli sono presenti due pannelli di Clara Garesio modellati a bassorilievo in gesso-cemento dipinto con temi *Il Bosco* e *Il Mare*; nella chiesa di Maria SS. del Buon Consiglio di Posillipo a Napoli sono presenti tre pannelli realizzati da Clara Garesio e Giuseppe Pirozzi a bassorilievo in gesso cemento dipinto raffiguranti *Madonna con Bambino*, *Redentore* e *Battesimo di Cristo*; per la stessa chiesa Clara Garesio esegue pure il prototipo della mattonella in maiolica con la quale è realizzato negli anni Sessanta un pavimento absidale, in seguito rimosso nel corso di lavori di ristrutturazione.

⁴⁹⁰ BERTONI, *L'esprit de finesse di Clara Garesio*, in BERTONI 2016, p. 9.

⁴⁹¹ Ad Atrani frequenta la bottega Vissicchio, ad Amalfi il laboratorio Ceramica Fusco e quello di Laura di Santo e Alberto Sassone (ex-allievo dell'I.P.S.I.A. per la Porcellana G. Caselli di Napoli).

inoltre, in questi anni idealmente alla ricerca artistica del Nouveau Realisme e avvia il filone degli *assemblages*: composizioni di “scarti” ceramici risultanti da imprevisti della cottura o da pezzi infortunati che sono ricomposti in improbabili “nature morte” (fig. II.36). Dal recupero ceramico il pensiero creativo transita in altri ambiti di oggetti tratti dalla realtà quotidiana, generalmente materiali di scarto di lavorazioni artigianali e industriali oppure reperti di esistenze altrui acquistati nei mercati delle pulci, ai quali regala “una seconda vita”, facendone la materia prima per opere d’intensa carica sentimentale. Questa ricerca si svolge da allora senza interruzione coinvolgendo diverse materie, dalla ceramica al legno, alle materie plastiche, ai tessuti, agli ornamenti in metallo e gemme, da cui nascono oggetti d’uso o di decorazione, come complementi d’arredo, accessori e bijoux, oppure vere e proprie opere, come una interessante serie di scarabattole che contengono articoli d’ispirazione devozionale.⁴⁹²

Il passaggio, per ragioni di mera praticità, nel 1969, al grado inferiore dell’insegnamento – una sorta di “karakiri” professionale, come sottolinea ironicamente Alamaro⁴⁹³ – le consente di coltivare questa inclinazione alla composizione creativa, accanto a quelle alla scultura e alla pittura, anche con finalità didattiche, facendone un valido strumento per sollecitare la fantasia dei piccoli allievi. Dedicandosi con passione per lunghi anni alla docenza dell’Educazione Artistica, Clara Garesio tiene laboratori ceramici producendo rilievi ornamentali da installare negli spazi della scuola, ricopre di dipinti le pareti delle aule, trasformandole in diorami, realizza a scuola installazioni ambientali per celebrare le festività del calendario, riutilizza l’arredo scolastico dismesso come supporto per interventi pittorici, insegna la storia dell’arte contemporanea coinvolgendo gli studenti nella riproduzione/ricreazione delle tecniche e delle opere delle avanguardie, produce grandi arazzi con tessuti lavorati con gli alunni e ancora costumi, monili e artefatti con ogni genere di materiali di riciclo in tempi in cui l’attenzione al rifiuto non è ancora scontata.

Prosegue intanto, negli anni Ottanta e Novanta, la ricerca personale in campo grafico e pittorico, con disegni e dipinti su tela, carta, vetro e ceramica. Allo stesso tempo, in stretta collaborazione, ma sempre all’ombra, del marito scultore e docente dell’Accademia di Belle Arti di Napoli, è più volte vincitrice di concorsi nazionali per opere d’arte destinate a spazi pubblici, partecipa a gruppi di progettazione per opere architettoniche e di arredo urbano e realizza vetrate artistiche, pannelli e plastiche ornamentali per l’architettura civile, religiosa e commerciale.⁴⁹⁴

II.5.1.2 *Gli anni Duemila: una seconda primavera creativa*

Nei tardi anni Novanta, raggiunta l’età della pensione, Garesio allestisce un suo primo spazio di

⁴⁹² Una di queste opere è stata acquisita nel 2005 alle collezioni del MIAAO di Torino.

⁴⁹³ ALAMARO 2006, p. 9.

⁴⁹⁴ Sono suoi, tra gli altri, il progetto per la vetrata della chiesa di Santa Maria di Costantinopoli a Cappella Cangiani a Napoli (1979) e il design e la realizzazione dei pannelli di piastrelle ceramiche per il centro commerciale “le Ginestre” di Sapri (2008) e per la Questura di Frosinone (2010).

lavoro attrezzato per la produzione autonoma della ceramica e ricomincia, con l'entusiasmo della passata giovinezza, a produrre instancabilmente con la sola finalità di godere della gioia del dare forma e colore alle proprie idee nel linguaggio a lei più caro e congeniale. Accanto alle tipologie del vaso, del piatto e del rilievo, sviluppa in questa più recente stagione creativa nuove famiglie di oggetti ceramici a funzione estetica, attraverso le quali si appropria gradualmente di spazi fisici e di significato più ampi. Si tratta di piccole serie di manufatti unici che vanno dalle piastrelle e coppi dipinti a smalti alle piastre modellate a traforo, ai *Volti*, alle *Mani*, sino ai più complessi *Taccuini*, alle *Scatole delle meraviglie*, alle *Nature morte*, o di installazioni basate su un rigoroso impianto geometrico, come i quattro grandi *mandala* ceramici, costituiti da moduli varianti a incastro, dalla cui esatta giustapposizione nascono variopinti diagrammi circolari, oppure ottenute da composizioni aperte di elementi, che rappresentano ciascuno una variazione sul tema e che possono disporsi nello spazio liberamente. Appartengono a questa categoria, ad esempio, gli *Appunti* (2005) (fig. II.37), fogli ceramici foggianti e decorati in vario modo che si propagano, come distribuiti dal vento, a partire da due cassetti in terracotta; le *Architetture oniriche* (fig. II.38), che ricordano le rovine di piccole fabbriche architettoniche, le quali, investite dalla vitalità del colore e dalla dirompenza creativa del segno decorativo, perdono qualsiasi connotazione tragica, esorcizzando l'incubo della devastazione bellica; i *Corpi celesti*, dischi a rilievo, dai contorni mistilinei e dai colori sfavillanti, che alludono all'incanto dell'universo; fino alla recente *Fiorire è il fine* (2015-16) (fig. II.39), un'aiuola ceramica nella quale turgidi boccioli annunciano una lussureggiante fioritura. Sono tutte opere nelle quali una materia dal rutilante cromatismo, caratterizzato da accordi vivaci di toni e da intense luminosità tipicamente mediterranee, si espande in un rapporto quasi tentacolare di dialettica con lo spazio, al punto che, come scrive Armida Parisi, questi oggetti

«non si inseriscono placidamente in un ambiente. Non se ne stanno lì quieti a decorare una superficie o un angolo morto [...] pretendono di essere percorsi con gli occhi e con le mani, invocano attenzione e l'ottengono, grazie alla potenza intrinseca che sprigiona dalle loro porosità, dalle loro sagome assurde. Sicché gli ambienti risultano modificati ed esaltati dalla [loro] presenza». ⁴⁹⁵

A questa produzione ceramica, Garesio alterna un secondo corposo filone artistico nel campo della pittura su carta: riempie di disegni eseguiti a china e dipinti a tempera o acquerello piccoli fogli sciolti o rilegati in album di carta d'Amalfi, così da farne veri e propri libri d'artista, nei quali di tanto in tanto, un pensiero, una citazione, una serie di parole in libertà, si alternano ai segni grafici e pittorici. Non si tratta di rappresentazioni realistiche, ma piuttosto di una fenomenologia oltremodo varia di temi iconografici e stilistici, derivante dalla pratica, esercitata fin dall'epoca della formazione artistica, della progettazione di motivi decorativi da sviluppare in ceramica.

Nel 2003, proprio al principio di questa fase rigogliosa di maturità creativa, Enzo Biffi Gentili

⁴⁹⁵ PARISI 2008.

si rivolge alla ceramista per una consulenza in merito all'esecuzione di alcuni progetti di artefatti in porcellana e, nel venire a conoscenza e prendere visione dei suoi trascorsi e della sua più recente attività, si rende immediatamente conto – come poi scriverà – «di trovarsi di fronte al fenomeno di uno straordinario percorso interrotto» tanto da avvertire il «“dovere morale” di colmare una grave lacuna storico-critica, facendo ri-conoscere [...] il passato, rimosso talento di una sua [del Piemonte] figlia “dispersa”».⁴⁹⁶ Comincia così il percorso fuori dall'ombra di Clara Garesio. Nel 2005 è insignita del Primo Premio Internazionale *Terra di Piemonte* per la sezione Arte Ceramica e celebrata con una sala dedicata al Museo Artistico Industriale di Castellamonte in occasione della 45° Mostra d'Arte Ceramica; nello stesso anno le sue opere fanno ingresso nella raccolta permanente del MIAAO di Torino; nel 2006 le è assegnato il Premio alla Carriera del Museo Artistico Industriale *Manuel Cargaleiro* di Vietri sul Mare ed è ancora celebrata con la mostra personale *Viaggio attraverso la ceramica* nel medesimo museo, che acquisisce nel contempo una sua opera. Seguono partecipazioni a rassegne di respiro nazionale e mostre personali in gallerie private e spazi pubblici, come *Ceramiche - timeless glamour* alla galleria Terre d'Arte di Torino nel 2007, *Con-Creta-Mente* a Villa Rufolo a Ravello, curata dalla Soprintendenza BAPPSAE di Salerno, sempre nel 2007, *1 passione, 2 mani, 3 elementi... Clara Garesio!* a San Salvatore de Fondaco a Salerno, curata dalla Soprintendenza BAS di Salerno e Avellino nel 2009, e, nel 2015, *Una infinita primavera* al Museo della Ceramica di Villa Guariglia di Vietri sul Mare, infine, nel 2016, la mostra antologica *Fiorire è il fine* al Museo Duca di Martina nella Villa Floridiana di Napoli. Intanto, nel 2010 il MIC di Faenza assimila alle proprie collezioni la sua grande opera *Blue Mandala* (2010) (fig. II.40) e altre sue creazioni confluiscono in numerose altre istituzioni museali.⁴⁹⁷ Nel 2013 l'Unione Europea acquisisce il suo grande lavoro *In women's hands* che viene donato all'Organizzazione delle Nazioni Unite e installato permanentemente nel Palais des Nations di Ginevra e, ancora, nello stesso anno la Commissione Europea inaugura la sua collezione d'arte contemporanea con la sua opera *Imagining*

⁴⁹⁶ BIFFI GENTILI 2006, p. 7.

⁴⁹⁷ Le opere di Clara Garesio sono state inoltre acquisite a: Palazzo delle Nazioni Unite di Ginevra, Commissione Europea di Bruxelles (sede dell'EEAS - European External Action Service), Museo Artistico Industriale di Castellamonte, Museo della Ceramica di Villa Guariglia di Vietri sul Mare, Museo d'Arte Ceramica di Ascoli Piceno, Museo Duca di Martina di Napoli, Museo della Ceramica Castello Episcopio di Grottaglie, Museo Città Creativa di Ogliara Salerno, Raccolta Internazionale d'Arte Ceramica Contemporanea di Castelli, Raccolta di Arti Applicate di Villa De'Ruggiero a Nocera, MARCON (Museo d'Arte CONtemporanea) di Cerreto Sannita, *Museu da Marioneta* di Lisbona e Museo *Manuel Cargaleiro* di Castelo Branco (Portogallo), Collezione del Circolo Artistico Politecnico di Napoli, MISA (Museo del Campionario Liceo Artistico Ballardini Torricelli) di Faenza, al Museo Internazionale del Presepio *Vanni Scheinwiller* di Castronuovo Sant'Andrea, al Museo *Epicentro* di Gala di Barcellona, al Museo d'Arte Presepiale di Rivisondoli, alla Raccolta *Omeoart* Boiron di Segrate, alla Collezione d'Arte *Contemporanea-mente* della Fondazione *Il Sole* di Grosseto, all'Istituto di Istruzione Superiore G. Caselli di Napoli, alla raccolta *Terra-Crea* del Museo Sartori di Castel d'Ario, alla raccolta *Ibridi Fogli* di Salerno.

In women's hands (installata nella sede SEAE dell'UE di Bruxelles) (fig. II.41). Del suo lavoro si occupano alcuni tra i più avvertiti critici ed esperti d'arte (ceramica), come Edoardo Alamaro, Franco Bertoni, Enzo Biffi Gentili, Gilda Cefariello Grosso, Anty Pansera.⁴⁹⁸

II.5.2 *L'esperienza creativa: un processo storico in divenire*

Dall'esame della documentazione fotografica e materiale esistente relativa alla produzione dell'artista negli anni della formazione⁴⁹⁹ è possibile ricostruire i numerosi legami che l'opera di Garesio stabilisce, con le tendenze più avanzate del design, della ceramica e dell'arte *tout court*, senza tuttavia farsi mai imitativa, ma piuttosto pervenendo rapidamente a un linguaggio autonomo e originale, supportato da una matura consapevolezza tecnica.

In una coppia di contenitori in grès, di forma lanceolata, datati 1957 (fig. II.42) e in esposizione permanente al Museo del Campionario, la superficie è smaltata con colori acidi e contrastanti e lacerata da segni taglienti a rilievo che, come cicatrici, percorrono la dura materia ceramica, conferendole un aspetto biomorfico, molto vicino agli esiti di un Espressionismo segnico, che proprio in quella stagione è rielaborato in linguaggio ceramico informale ad Albisola. Interessante – come constata, con una certa meraviglia, Bianca Maria Zetti Ugolotti su «La Ceramica»⁵⁰⁰ – è anche l'uso del grès, decisamente inconsueto in Italia in quegli anni e invece oggetto di interessanti sperimentazioni nei laboratori della scuola faentina già dai tardi anni Venti, per opera di Korach e Bucci, e poi nei Cinquanta, grazie anche alla presenza di Diato,⁵⁰¹ del quale anche Zauli approfondisce la conoscenza, eleggendolo poi a proprio privilegiato *medium* d'espressione artistica.

⁴⁹⁸ Tra gli altri scrivono di Clara Garesio anche E. Bovina, A. Bonavoglia, M. Cargaleiro, A. Cilento, O. Cremascoli, P. De Ciuceis, M. Franco, M. Martellotta, A. Parisi, E. Pellicchia, D. Ricci, M. Roccasalva, G. Taddeo, G. Zampino, J.I. Wrobel.

⁴⁹⁹ Le fonti sono in parte materiali e in parte iconografiche. Esse consistono di opere ceramiche conservate nella collezione personale dell'artista – agli alunni era data la possibilità di acquistare i propri manufatti a fine anno – o nella raccolta del MISA (Museo del Campionario dell'ex-Istituto Statale d'Arte Gaetano Ballardini, dal 2013, Liceo Torricelli Ballardini di Faenza), e in elaborati grafici e pittorici conservati nell'archivio della scuola, a cui si aggiungono le riproduzioni fotografiche di lavori didattici facenti parte dell'archivio della scuola o di quello personale dell'artista o pubblicate su riviste dell'epoca («La Ceramica» e «Faenza») e nella monografia (BERTONI 2016, pp. 108-115).

⁵⁰⁰ «Istituto d'Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini, Faenza – Ci sembra particolarmente significativo poter segnalare lo studio del grès in una scuola statale italiana, giacché, se non andiamo errando, l'introduzione del grès in Italia risale solo a questi ultimi anni, sia per impedimenti di ordine tecnico, sia per una creduta incompatibilità del temperamento italiano, vivacemente coloristico, nei confronti di questa materia. Questi vassoi in grès a forma di foglia sono stati eseguiti dagli allievi dell'Istituto e mostrano chiaramente la maturità raggiunta da loro anche in questo campo» (UGOLOTTI 1958 b, p. 49).

⁵⁰¹ Il ceramista monegasco Albert Diato si dedica a scuola quasi esclusivamente a creazioni d'influenza informale in grès, essendosi appropriato della tecnica a Parigi, dove il materiale è in voga presso i ceramisti per via degli influssi orientalisti, favoriti in quel periodo dagli interessi francesi in Indocina.

Analoga emancipazione tecnico-formale si ritrova in un grande vaso in terracotta smaltata (fig. II.43) esposto nel 1956 alla Settimana Faentina e acquisito alla stessa raccolta dell'istituto, nel quale pochi colori primari sono stesi in grandi campiture-macchie piatte, attraversate da tratti sottili e sgocciolature, in un dialogo diretto con le ricerche pittoriche del coevo Gruppo degli Otto. Raccoltisi nel 1952 attorno al critico Lionello Venturi, gli artisti di questa compagine manifestano nelle proprie opere una posizione intermedia tra astrattismo, realismo e *art autre* informale, caratterizzandosi per la fede a un principio di controllo formale dell'artista sull'opera, come si vede, appunto, nell'equilibrio cromatico-compositivo della "decorazione" di questa ceramica. In altri esempi, come nel coppo in laterizio utilizzato come *applique* – sempre pubblicato su «La Ceramica»⁵⁰² e acquisito al Museo del Campionario –, il racconto astratto diviene più fitto, quasi una *texture*, similmente ad alcuni "reticoli" coevi di Giulio Turcato. Ancora tre ciotole in terracotta, dipinte con smalti policromi (fig. II.44), testimoniano la sperimentazione di effetti di superficie (smalti *mat*-lucido, effetti di rilievo, strappature di smalti) e la ricerca di linguaggi astratto-geometrici arcaicizzanti, ispirati all'arte fittile delle civiltà primitive o extraeuropee, in linea con il percorso condotto negli stessi anni nella ceramica anche da ceramisti come Guido Gambone e dai giovani Carlo Zauli e Carlo Negri.

Altrettanto interessante è il lavoro sulla figurazione, che porta Clara Garesio alla formulazione di un proprio codice di stilizzazione del reale, affidato a un segno grafico sicuro, fluido e scattante, che è insieme sintetico e descrittivo, asciutto e ornamentale, pertanto tale da conferire a ogni sua composizione l'eleganza, l'equilibrio e la compostezza di una narrazione limpida e perfettamente compiuta. Sono esemplari in tal senso le tavelle illustrate con santi e martiri vincitrici del *Premio Faenza* 1956 e le tavole di progettazione conservate nell'archivio dell'ex ISA Ballardini facenti parte della sua tesi di magistero del 1957, avente per tema la storia della moda.

Per quanto concerne la produzione ceramica del triennio di docenza all'Istituto d'Arte di Isernia, si tratta di lavori dal pregnante valore storico, oltre che artistico, in quanto testimoniano come un contesto apparentemente marginale come quello isernino sia stato invece scenario di avanzate ricerche artistiche integrate alla didattica e come, di fatto, l'attività condotta all'interno della sezione ceramica della scuola da Clara Garesio, Nicola Belloni, Dino Mercante e Giorgio Saturni si collochi sulla medesima linea d'avanguardia enfatizzata da taluni ceramisti come fenomeno esclusivo e personale. Vale ad esempio la testimonianza fornita dal ceramista Nino Caruso, le cui sperimentazioni del decennio 1955-1964 sulla plastica del vaso e sui valori cromatici e tattili, appaiono del tutto conformi con le pratiche del laboratorio dell'Istituto di Isernia:

«Ho sperimentato in continuazione, riuscendo ad ottenere smalti e colori con caratteristiche particolari, che mi permettevano di realizzare superfici molto materiche e cromie dai colori smorzati e terrosi, in contrasto

⁵⁰² UGOLOTTI 1958 a, p. 27.

con le tendenze coloristiche e brillanti della tradizionale maiolica. Mischiavo agli smalti base, materie, che qualsiasi ceramista di allora avrebbe giudicato con orrore, come sabbia di mare, vetro macinato, cenere, grafite. In questo modo ottenevo superfici materiche e colori che si fondevano organicamente con la forma, evitando sempre più qualsiasi intervento pittorico».⁵⁰³

Pur non escludendo altre tipologie plastiche, l'attività creativa di Garesio a Isernia ha il proprio tema centrale nella forma archetipica del vaso, il quale va liberandosi in questi anni dal riferimento dell'oggetto contenitore, per assumere connotazioni più autonome e scultoree, anche grazie alla preferenza espressa dalla ceramica d'arte per la tecnica del colombino, che consente lo sviluppo di forme libere e di grandi dimensioni. Vi è, da una parte, una approfondita indagine sulla sagoma, dall'altra, l'elaborazione di nuovi valori di superficie e la sperimentazione delle tecniche esecutive, con una preferenza nell'uso della maiolica, dipinta e/o graffita, per i vasi torniti e nell'impiego degli smalti materici – ottenuti dalla combinazione degli ossidi con sabbie e polveri di vari materiali – per quelli eseguiti a colombino (fig. II.45) e conseguentemente nell'adozione di un linguaggio più grafico e tendente a una rielaborazione dei codici figurativi delle avanguardie storiche nel primo caso e invece più primitivo e informale nel secondo.

A riguardare oggi queste forme e queste superfici di dirompente carica innovativa si stenta in effetti a credere che esse siano passate nel completo silenzio, specie se confrontate alle ricerche contemporanee sulla tettonica, sugli effetti epidermici, sul segno e sulla “decorazione” di ceramisti come, appunto, Nino Caruso, Albert Diato, Pino Spagnulo, Salvatore Meli, Marcello Fantoni, Nanni Valentini, Salvatore Cipolla, Guerrino Tramonti, Serafino Mattucci e tanti altri, giustamente documentate dalle cronache ceramiche. In realtà, pur nella “volontaria” estraneità da quei momenti essenziali della vita artistica nazionale, quali mostre, concorsi, sodalizi tra artisti, che avrebbero poi fatto la storia dell'arte ceramica del Novecento, Clara Garesio ha tenacemente condotto la propria assidua e appassionata ricerca artistica, sviluppando nel proprio isolamento intellettuale le premesse per quella rigogliosa “primavera” creativa che avrebbe caratterizzato il periodo della maturità, conferendole una cifra stilistica “inattuale” e originalissima. Dai primi anni Duemila in avanti, infatti, – come scrive Bertoni – «Nonostante il percepibile ed inevitabile progredire degli anni e delle sollecitazioni culturali, nel suo lavoro alcune forme e alcune tecniche ritornano e percorsi di ricerca interrotti o abbandonati trovano nuova voce e nuove vie. Senza tempo».⁵⁰⁴ Ciò che colpisce è, appunto, la capacità di riprendere in mano con naturalezza le fila di un percorso espressivo sostanzialmente congelato per un certo periodo e di infondervi nuove dirompenti energie vitali senza scendere a compromessi con le regole e le formule di una contemporaneità artistica non condivisa, ma restando invece fedele ai propri principi culturali fondativi, cosicché, come osserva

⁵⁰³ CARUSO 1997, p.n.n.

⁵⁰⁴ BERTONI, *L'esprit de finesse di Clara Garesio*, in BERTONI 2016, p. 9.

Biffi Gentili:

«In un momento nel quale nell'arte e nel design, nella moda e nella musica, l'ispirazione *vintage* è vissuta come una "novità" mentre non si tratta che di plagio, citazionismo o, nei casi migliori, di storicismo, Clara Garesio dimostra che la grande cultura del progetto degli anni '50 ha interrotto, non esaurito, la sua spinta propulsiva».⁵⁰⁵

In tal senso Garesio è rimasta limpidamente coerente a un proprio modo originario di essere artista, nel quale il diletto dell'artefice è condizione irrinunciabile, ma non fine a se stessa, in quanto mediata da un'innata inclinazione – *l'esprit de finesse* citato da Bertoni⁵⁰⁶ – a intuire la strada per pervenire a una soluzione equilibrata, compiuta ed elegante e dove la maestria tecnica è gestita senza supponenza e vivificata da un sano piacere della trasgressione delle prassi e della contaminazione dei linguaggi, ad esempio nell'incontro della porcellana con la terracotta smaltata (fig. II.46). Questo approccio libero e disciplinato, garbato e ribelle allo stesso tempo, ha il fascino di un territorio "esotico", non solo nel paesaggio in costante e rapida trasformazione dell'arte contemporanea, ma pure in quello più circoscritto, eppure oltremodo frammentario, della odierna figulina, nel quale i percorsi propriamente tecnico-ceramici di ricerca, le riflessioni sul passato e l'esplorazione del nuovo si incrociano alle ibridazioni e alle traslitterazioni da ambiti espressivi diversi. Si tratta tuttavia, per colui che si approcci alla ceramica di Garesio, di un territorio ameno e accogliente, perché vi si parla un idioma comprensibile a tutti, scevro da cerebralismi e ideologizzazioni e invece basato su forme e colori che, al di là di opportunismi e tendenze, affermano loro stessi e la loro imprescindibile e prioritaria vocazione estetico-decorativa e sortiscono uno degli effetti miracolosi dell'arte: «la trasformazione, in questo caso in ceramica, di sensi di gratitudine e di omaggio alla bellezza».⁵⁰⁷

II.5.3 *Conversazione con la ceramista Clara Garesio*

atelier dell'artista, via E. Nicolardi n. 224, Napoli, 11 novembre 2015

Francesca Pirozzi Come comincia il suo rapporto con la ceramica?

Clara Garesio Sin da bambina provavo un grande piacere nei lavori manuali. Modellavo qualsiasi cosa fosse possibile, dalla mollica del pane al mastice col quale si isolavano i vetri alle finestre, per creare piccoli pupazzetti coi quali potevo inventare dei giochi. Andando alla scuola elementare scoprii lungo il tragitto un laboratorio di ceramica, dove cominciai a fare delle piccole soste. Ero affascinata dalle materie e dalle lavorazioni che questi giovani artigiani utilizzavano e soprattutto dalle trasformazioni che le loro creazioni subivano nel forno, così riuscii a farmi regalare un po' di argilla da plasmare a casa. In seguito, i miei genitori, mi consentirono di seguire delle lezioni private

⁵⁰⁵ BIFFI GENTILI 2006, p. 7.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ BERTONI, *L'esprit de finesse di Clara Garesio*, in BERTONI 2016, p. 11.

di pittura a terzo fuoco da un'abile decoratrice che ricordo come la "signorina Chauvie" e che realizzava delicati acquerelli di composizioni floreali. Poi, quando arrivò il momento di iscrivermi alle scuole medie, mamma e papà pensarono di assecondare la mia inclinazione e mi mandarono alla Civica Scuola d'Arte Ceramica di Torino. La ceramica è entrata, così, molto presto a far parte del mio mondo e poi, come una cara e fedele amica, non mi ha mai più abbandonata.

FP Quale è stato il migliore insegnamento dei suoi maestri all'Istituto d'Arte di Faenza?

CG Credo che l'aspetto più importante della didattica del Ballardini fosse l'assoluta libertà di espressione concessa dai nostri maestri. Noi avevamo già una buona conoscenza delle tecniche, in quanto venivamo da una formazione di base nella ceramica, in più questa era consolidata dallo studio e dalle esercitazioni nella riproduzione di modelli di tradizione, che spaziavano a tutti i periodi storici e gli ambiti culturali. Questa ampiezza di orizzonti era anche il risultato della presenza di tanti compagni stranieri, che portavano a scuola nuove tradizioni e nuove tecniche, che venivano accolte e incluse nei programmi. Pertanto la scuola puntava in primo luogo a migliorare le nostre capacità e a fornirci gli strumenti di conoscenza per poter realizzare le nostre idee e poi a stimolare la nostra creatività. Il maestro Biancini lavorava la ceramica in aula con noi, magari sviluppando bozzetti o lavori in proprio, e noi, osservando il suo modo di modellare, potevamo cogliere i "segreti" della scultura e trovare le strade più efficaci per realizzare le nostre idee. Talvolta lui interveniva con pochi tocchi sui nostri lavori per conferirgli un carattere più "artistico". Anselmo Bucci invece era estremamente meticoloso e ci seguiva nella decorazione con grande attenzione, dandoci direttive su quello che eventualmente dovevamo correggere o perfezionare, senza però mai intervenire personalmente sul nostro lavoro.

FP Che metodo ha adottato nell'insegnamento una volta divenuta docente a Isernia?

CG Ho cercato di riprodurre il medesimo metodo che avevo visto applicato dai miei maestri di Faenza. Non mi limitavo a insegnare al discente in che modo operare, ma mi impegnavo per fornire un buon esempio con il mio lavoro e soprattutto stimoli alla sua fantasia. Fornivo una traccia o assegnavo una tipologia di manufatto da eseguire e davo all'allievo la possibilità di realizzarla nella totale autonomia e libertà, al contempo lavoravo in classe insieme agli alunni, così da mostrare loro una metodologia. Inoltre, intervenivo limitatamente sui loro elaborati con piccole correzioni o integrazioni con elementi miei. Spesso realizzavamo lavori corali, composizioni nelle quali ognuno forniva un contributo ed erano sempre i lavori più belli, perché riuscivamo a lasciare emergere il pensiero creativo di ciascuno senza individualismi.

FP Come ricorda il suo primo insegnamento a Isernia?

CG Eravamo giovani artisti con un grande entusiasmo, ma anche con un forte senso di responsabilità. Il nostro impegno in Istituto non aveva orario e questo sia perché eravamo quasi tutti forestieri e la scuola era per noi anche una famiglia, sia perché ci era richiesto un impegno "volontario" a tempo pieno, nel senso che nelle ore libere, tra un corso e l'altro, restavamo in

laboratorio per approntare le successive lezioni, realizzare pezzi per la scuola, verificare i lavori dei ragazzi nelle fasi più delicate della lavorazione... insomma c'era sempre qualcosa da fare. Coi colleghi ceramisti Belloni e Mercante eravamo una squadra molto affiatata e ben coordinata. Il Direttore Saturni aveva il proprio studio in Istituto ed era molto presente a scuola, con frequenti "irruzioni" in aula, con le quali verificava e approvava il nostro operato e ci assegnava dei compiti o dei temi da sviluppare.

FP Come ricorda l'esperienza dell'avviamento dell'Istituto Caselli?

CG È stata un'esperienza entusiasmante anche quella in quanto eravamo come dei pionieri, chiamati da più parti d'Italia per dare vita a un progetto che aveva il sapore di un sogno, quello di far rivivere la grande scuola partenopea della porcellana, naturalmente adeguandola al presente. Con me c'erano ottimi Maestri d'Arte provenienti dalle migliori scuole, come Marino Baitello e Giuseppe Santandrea, tecnici competenti ed eccellenti artigiani, come i Festinese. Ho preso rapidamente confidenza con la porcellana, pur non avendone fatto esperienza a scuola – avevo però imparato la pittura a terzo fuoco a Torino – e ho insegnato ai miei studenti come immettere le proprie idee nel solco della tradizione, reinventandola senza tradirla. Allo stesso tempo sperimentavo con loro ambiti creativi di totale libertà, ad esempio nella modellazione delle argille refrattarie, creando pannelli, forme scultorie e oggetti d'uso molto particolari. Inoltre ho lavorato nella progettazione, inventando forme e decori da riprodurre in serie in porcellana. Ricordo, ad esempio, che inventavo piccoli oggetti da utilizzare come bomboniere, combinando le morfologie libere, tipiche degli anni Sessanta, con le plastiche floreali di tradizione modellate a mano. Ho sempre sperimentato la contaminazione tra stili e tecniche differenti e ho sempre stimolato anche i miei studenti a fare lo stesso, a rompere gli schemi senza compromettere l'equilibrio e l'armonia del pezzo.

FP Mi dice qualcosa degli anni d'insegnamento alla scuola media?

CG Non mi sono trovata male alla scuola media. Devo dire che l'unico aspetto verso il quale provavo insofferenza era quello burocratico, della compilazione di una quantità di documenti. Insegnare arte è sempre stato per me molto naturale e coi bambini era anche piuttosto divertente, perché mettevo in campo qualsiasi materiale e inventavo con loro continuamente tecniche nuove. Ricordo che portavo a scuola di tutto, espositori dismessi dai magazzini, imballaggi, oggetti rotti da reinventare... le scuole dove ho insegnato cambiavano aspetto e si riempivano di forme e colori e i ragazzi erano molto orgogliosi dei loro "capolavori". In seguito ho tenuto a scuola corsi extracurricolari di ceramica e così ho realizzato plastiche ornamentali per gli spazi delle scuole che sono tutt'ora in opera.

FP E il suo lavoro artistico?

CG I pomeriggi liberi dalla scuola, li trascorrevi prevalentemente a dipingere. Ho dipinto molte tele e disegnato moltissimo, inoltre, non avendo un mio forno per la ceramica, mi sono dedicata

per molti anni alla decorazione a freddo su vetro e ceramica. In più ho sempre amato l'*assemblage*, perché fondamentalmente trovo inaccettabile l'idea di dovermi disfare di un oggetto quando questo sia dotato di un valore storico, estetico o affettivo, perciò ho cominciato a regalare una seconda vita "artistica" alle cose dimenticate o scartate, talvolta semplicemente acquistandole nei mercatini delle pulci e tenendole per me, talaltra creandone composizioni. Ho "riciclato" bijoux, passamanerie, articoli devozionali... anche nel mio attuale lavoro con la ceramica ho sempre una soluzione per recuperare e dare una seconda *chance* al pezzo rotto o mal riuscito e i risultati sono entusiasmanti!

FP Come ha vissuto da donna artista la sua lontananza dal mondo dell'arte?

CG Ho letto una volta la dichiarazione di un'artista che amo molto e nella quale mi sono immediatamente rispecchiata: «Avevo la sensazione – racconta Louise Bourgeois – che la scena artistica appartenesse agli uomini e che io, in qualche modo, ne invadessi il terreno. Perciò il mio lavoro era fatto ma tenuto nascosto».⁵⁰⁸ Anche io, come lei, ho sempre percepito una sorta di inopportunità, essendo donna, a nutrire qualsiasi ambizione di appartenenza alla scena ufficiale dell'arte. Desideravo fare ceramica e mi bastava poterlo fare in libertà a prescindere dalla pubblica esibizione dei miei lavori. La gioia che mi procurava fare arte mi sembrava da sola un enorme privilegio. Il resto (le mostre, l'Accademia, i concorsi...) mi appariva come un territorio prettamente maschile, perciò consideravo scontato che mio marito ne facesse parte e io no e ho affrontato non pochi sacrifici, nella gestione familiare, perché lui non dovesse avere limiti o costrizioni nell'esprimersi e nel coltivare la sua carriera artistica.

FP Come mai continua a insegnare?

CG Ho sempre concepito l'insegnamento come un'occasione meravigliosa per lavorare insieme ad altre persone e ho sempre dato un enorme contributo di idee e di capacità al lavoro degli altri, che fossero allievi, colleghi, partner, senza mai pormi il problema di richiederne il riconoscimento o l'attribuzione, perché la mia gratificazione si esprimeva nel compiacimento del risultato e nel piacere del lavoro. Anche oggi continuo a insegnare pittura a terzo fuoco alla Società Umanitaria di Napoli, lavoro con i miei allievi e non mi risparmio, perché non ho mai concepito la mia arte come un tesoro da difendere, ma piuttosto come un dono da condividere.

FP Che cosa rende la ceramica un'arte così speciale?

CG In ceramica il tempo che intercorre tra l'idea di ciò che voglio realizzare, il gesto del creare e il suo compimento è scandito da una serie di momenti non del tutto controllabili dall'artista e nei quali entrano in gioco infinite possibilità di variazione. Quando si dipinge o si scolpisce, ci si confronta con un lavoro molto prossimo al risultato finale, mentre in ceramica c'è sempre un fattore di indeterminatezza, che rinnova ogni volta l'ansia e la meraviglia della scoperta. Ciò non

⁵⁰⁸ TRASFORINI 2007, p.163.

significa che si lavora per improvvisazione, ma piuttosto che ogni pezzo rappresenta una sfida tra la mia idea e la materia che utilizzo e talvolta perderla è altrettanto meraviglioso che vincerla! Io, poi, non sono una persona meticolosa e metodica, non ho mai lavorato, come i bravi ceramisti, coi campionari dei colori e delle terre, mi affido esclusivamente all'esperienza, alla memoria e all'intuito, provo e sperimento, soprattutto nella parte coloristica, questo rende il mio lavoro estremamente avventuroso. Mi viene da sorridere nel pensare che talvolta mi chiedono come ho ottenuto un determinato effetto e io rispondo candidamente che non lo so, perché davvero spesso, non sono più capace di replicare determinati risultati. D'altro canto, non ho mai voluto ripetere. Ho creato sì, serie di opere ispirate a un solo tema, ma non ho mai fatto due cose uguali, non è nelle mie corde.

FP Ha mai vissuto sulla sua pelle la discriminazione di essere donna?

CG Ai tempi della scuola di Faenza eravamo molte ragazze, ma nessuna di noi aveva l'ambizione di diventare un'artista. Eravamo contente di poter coltivare il piacere di creare e di poterne fare un mestiere, attraverso l'insegnamento o il lavoro dipendente come decoratrici, cosa che hanno fatto alcune mie colleghe. Lo stesso Direttore Emiliani, mi ha chiamata come sua allieva migliore per propormi l'insegnamento, mentre non mi avrebbe mai incoraggiata a intraprendere una carriera artistica autonoma, perché questa possibilità non era proprio contemplata a quei tempi per una donna. Nell'insegnamento negli Istituti d'Arte ho avuto perlopiù colleghi e superiori uomini, che però mi hanno sempre rispettata e riconosciuta. La scelta di restare fuori dal mondo dell'arte è stata in parte dovuta all'educazione e alla cultura degli anni in cui mi sono formata e avviata al lavoro – con l'aggravante che mi trovavo al Meridione –, in parte alla mia innata timidezza, che mi ha demotivata, anche quando ho cominciato a maturare una coscienza delle mie possibilità, a propormi in prima persona. A ciò si aggiunge che avendo sposato uno scultore, che insegnava all'Accademia e conduceva la sua attività con un proprio studio, con mostre, concorsi e tutto il resto, e dovendo io occuparmi dei figli e della casa, mi sono adeguata a vivere una situazione di subalternità, senza rinunciare mai all'espressione artistica personale, ma coltivandola anche con la finalità di contribuire al menage familiare o di supportare con un aiuto materiale, in incognito, l'attività di mio marito, mettendo la mia realizzazione come artista in fondo alla classifica delle priorità.

FP Che cosa ha determinato il cambiamento che l'ha portata a fare mostre e ad avere opere nei principali musei italiani?

CG Devo questa mia "seconda primavera artistica" – come l'ha definita qualcuno – in un certo modo al caso che ha posto sulla mia strada l'esperto di ceramica Enzo Biffi Gentili, il quale è stato il primo che ha valorizzato il mio lavoro e lo ha posto sotto i riflettori. Devo dire che per me da quella prima mostra, è stata poi sempre fonte di felicità poter esporre i miei lavori e riceverne le impressioni del pubblico e questo mi stimola molto oggi a tenere mostre. L'ultima mostra

antologica dedicata alla mia carriera al Museo Duca di Martina di Napoli, ad esempio, mi ha dato l'opportunità di incontrare moltissime persone e di ricevere una grande energia positiva dal loro apprezzamento del mio lavoro. Mi rendo conto e mi fa piacere, che la meraviglia con cui molti si approcciano alle mie creazioni è dovuta, oltre che al mio linguaggio molto luminoso e colorato – come il paesaggio meridionale che oramai è per me familiare –, al fatto che non si è più abituati al “saper fare”, in quanto l'arte contemporanea propone generalmente idee e non artefatti. Pertanto constato spesso che una buona dose di meraviglia da parte del pubblico è dovuta al fatto di trovarsi davanti a un'opera d'arte contemporanea che è portatrice non solo di un concetto, ma anche di una maestria dell'autore.

FP Che cosa significa per lei essere artista?

CG Essere artista è per me la cosa più bella che una persona possa desiderare, perché l'arte è una risorsa che non ti lascia mai: puoi non avere fortuna, puoi essere invisibile agli altri, ma la vera tragedia non è questa, sarebbe invece non avere la possibilità di esprimersi artisticamente, di creare e dare forma e colore a una personale idea di bellezza, al pensiero, alle emozioni. Dopo molti anni ho oggi piena consapevolezza di essere artista. Non ho inseguito le tendenze, la carriera, non ho frequentato luoghi e personaggi utili, non ho cercato l'affermazione dell'*esserci*, eppure *c'ero, ci sono stata*, molte volte addirittura per prima, in anticipo rispetto ad altri, con serietà e ostinazione, silenziosamente, tenacemente e con opere solitarie, ma vere, autentiche, vissute interiormente, sperimentate, concluse, superate.

II.6 Uno sguardo oltreconfine. Marguerite Friedlaender ed Eva Zeisel: viaggio attraverso la ceramica dalla Repubblica di Weimar agli Stati Uniti

II.6.1 L'eredità del Bauhaus nel lavoro della maestra Marguerite Friedlaender

Alcuni ceramisti europei immigrati in America a causa delle vicende belliche – come Marguerite Friedlaender, Maija Grotell, Gertrud Amon Natzlers e Otto Natzlers, Thomas Samuel Haile, Susi Singer Schinnerl, Paul Bonifas, Eva Zeisel – alimentano, con il proprio bagaglio di idee, capacità e saperi, il rinnovamento culturale dell'arte ceramica americana, fornendo un apporto determinante alla diffusione della corrente estetica e ideologica nota come Studio Pottery Movement, nata in America già negli anni Trenta. Questo movimento, che ha i suoi presupposti teorici nell'approccio emergente nella ceramica d'arte in Inghilterra e in Giappone ispirato dal ceramista Bernard Leach⁵⁰⁹ e dal suo collaboratore Shoji Hamada, si esprime attraverso la perfetta esecuzione di ceramiche

⁵⁰⁹ Cinese di nascita, dopo gli studi in Inghilterra, Bernard Leach si trasferisce in Giappone dove diviene ceramista e, rientrato nel 1920 in Inghilterra, accompagnato dal giovane ceramista giapponese Shoji Hamada, dà impulso allo *studio pottery movement*. Nel 1940 pubblica il libro *A Pottery's book*, nel quale espone tecnica e filosofia del mestiere ceramico.

d'uso, realizzate artigianalmente in esemplare unico, enfatizzando le capacità tecniche dell'artefice, responsabile dell'intero processo ceramico, dal progetto, alla preparazione delle materie prime, all'esecuzione, alla cottura nel forno costruito in proprio. Grazie alle idee diffuse nel nuovo continente da questi artisti, a partire dagli anni Quaranta comincia ad affermarsi anche in America il principio della parità tra arte e artigianato: il ceramista acquista dignità di artista e intellettuale, pertanto, i programmi didattici delle università si aprono ai corsi d'arte fittile e i musei artistici espongono opere di design e d'alto artigianato ceramico accanto a dipinti e sculture.

All'interno del dibattito internazionale sulla parità delle arti e sul ruolo della ceramica la ceramista di formazione Bauhaus Marguerite Friedlaender (Lione, 1896 - Pond Farm, 1985) (fig. II.47) – perlopiù nota col cognome da sposata Wildenhain – si distingue come una delle voci più sensibili e influenti nel panorama artistico americano⁵¹⁰ rappresentando, anche attraverso le proprie opere, una sintesi perfetta tra la modernità della cultura razionalista e la tradizione arcaica del mestiere ceramico. Il suo percorso artistico, dagli esordi weimariani agli esiti professionali e teorici elaborati negli Stati Uniti, porta infatti a maturazione alcuni degli aspetti più singolari e interessanti dell'esperienza ceramica vernacolare del Bauhaus di Dornburg, caratterizzata, oltre che dalla fede funzionalista, dalla partecipazione totalizzante dell'artista-designer nel proprio lavoro creativo e dalla qualità intrinsecamente artigianale dei metodi produttivi, facendo confluire questo fecondo capitale culturale nella ceramica americana attraverso una pregnante attività didattica e divulgativa.

Nata a Lione da madre inglese e padre tedesco, Marguerite Friedlaender trascorre la giovinezza tra la Germania e l'Inghilterra, diplomandosi in scultura all'Istituto Superiore d'Arte di Berlino. Trasferitasi a Rudolstadt, ricopre per un breve periodo l'incarico di designer di motivi decorativi per una fabbrica locale di porcellana e ha modo così di venire a contatto con il mondo della ceramica, rimanendo – come racconta nel suo libro *The Invisible Core*⁵¹¹ – letteralmente folgorata dalla pratica della foggatura al tornio. Nel 1919 si imbatte casualmente nel manifesto programmatico del nascente Bauhaus pubblicato da Gropius e con grande entusiasmo si iscrive al primo corso della scuola di Weimar. Frequenta le classi di pittura di Paul Klee e Wassily Kandinskij e il corso propedeutico di Johannes Itten e poi il tirocinio nel castello di Dornburg, dove si distingue tra gli allievi più talentuosi (fig. II.48).

Dopo tre anni di apprendistato e quattro come operaia specializzata Marguerite Friedlaender è la prima donna in Germania a superare l'esame per diventare maestro ceramista e, con questo titolo,

⁵¹⁰ Nel 1952 Marguerite Friedlaender ottiene attenzione internazionale con il proprio intervento a Dartington Hall, in Inghilterra, in occasione della Conferenza Internazionale dei Ceramisti e dei Tessitori prendendo posizione in difesa del ruolo e delle potenzialità di sviluppo della ceramica americana, denigrata da Leach in quanto priva di proprie radici.

⁵¹¹ WILDENHAIN 1973.

nel 1926, assume la guida del dipartimento ceramico della Scuola di Arti e Mestieri di Halle-Saale, diretta dall'ex-docente Bauhaus, Gerhard Marcks,⁵¹² dove ha tra i propri allievi il suo futuro marito Franz Wildenhain (anch'egli formatosi al Bauhaus di Dornburg). Qui Marguerite si occupa non solo della didattica, ma anche di ricerca e sperimentazione, sviluppando nuove tecniche di lavorazione e incrementando le risorse conoscitive e tecnologiche della sezione ceramica della scuola attraverso una proficua *partnership* con la Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin (Regia Manifattura di Porcellane di Berlino).

Sull'esempio di Marcks anche Friedlaender affianca all'insegnamento l'attività di designer per la stessa KPM, diretta in questi anni dal barone Günther von Pechmann, che è promotore nella propria azienda di un radicale rinnovamento tecnico e stilistico, orientato a penetrare trasversalmente più fasce di mercato con un prodotto raffinato e funzionale, in accordo con le tendenze estetiche più aggiornate. Già membro del Deutscher Werkbund e solidale ai principi del Bauhaus, nonché fondatore del primo museo al mondo dedicato al design, il Neue Sammlung di Monaco, l'illuminato imprenditore acquisisce alle collezioni museali alcuni pezzi della ceramista e la ingaggia, successivamente, come progettista per la propria manifattura berlinese. Per prendere confidenza col nuovo materiale – la porcellana – e coi processi industriali, Marguerite lavora dapprima alcune settimane in fabbrica,⁵¹³ in seguito continua autonomamente presso il proprio laboratorio, occupandosi della progettazione e della realizzazione al tornio dei prototipi, dai quali, con l'ausilio di un operaio formatore, ricava i calchi per la riproduzione dei multipli per colaggio. Questa modalità operativa, che le fornisce un riscontro immediato sulla producibilità seriale delle sue forme, le consente di affinare ulteriormente le proprie capacità e di sviluppare un approccio molto empirico e diretto al design industriale. Le sue creazioni per la KPM, caratterizzate dalla totale assenza di colorazione e di decorazione e da uno stile essenziale, equilibrato ed elegante, ottengono un ottimo riscontro commerciale, tanto che alcuni articoli, come la famosa serie di vasi *Halle* (fig. II.49), presentata alla fiera di Lipsia del 1930, sono pubblicati ed esposti nelle principali mostre internazionali e restano in produzione per oltre settantacinque anni, diventando veri e

⁵¹² Nel 1925, in seguito al trasferimento della sede del Bauhaus a Dessau e alla chiusura del laboratorio di ceramica di Dornburg, Marcks lascia il Bauhaus ed entra come docente alla Scuola di Arti e Mestieri di Halle-Saale, della quale diviene direttore nel 1930.

⁵¹³ La designer ricorda con queste parole la sua prima esperienza nella fabbrica di porcellana KPM: «I made a model on the wheel, because that's how you have to make the models, but you make them upside down. You make them like this because you have to pour the plaster cast on it. And I made that and I thought it was fine, and the master of the model workshop there had been out for a while and came in and saw me on the wheel, and the wheel was, say, over there where that pillow is, and he came in and he said "You can't use that one" I said "What's the matter?" He said "It's at least a tenth of a millimeter off" I said "What? A tenth of a millimeter!" You see, if porcelain is that thin a tenth of a millimeter is a big part of it. But that fellow could see it!» (WILDENHAIN-BRAY 1982, p. 26).

propri *must* della casa, come accade anche al servizio *Urbino* di Trude Petri Raben.

Nel 1933 l'ascesa al potere del Nazionalsocialismo costringe Marguerite, a causa delle sue origini ebraiche, al repentino abbandono dei suoi mandati e a una serie di trasferimenti: prima a Putten, in Olanda, dove per sette anni gestisce con successo un atelier di ceramica con il marito Franz, poi negli Stati Uniti.⁵¹⁴ Qui Friedlaender, grazie anche al suo prestigioso *background* di ceramista Bauhaus, ricopre alcuni incarichi come designer e insegna per un biennio al California College of Arts and Crafts in Oakland. Tuttavia il desiderio di riprodurre un sistema di istruzione artistica e di vita più organico e disciplinato, come quello da lei sperimentato a Dornburg, la spinge, nel 1942, ad allontanarsi dal mondo accademico per condividere con i coniugi Gordon and Jane Herr, conosciuti in Olanda, e con altri artisti – tra i quali diversi esuli europei, come lo stesso Gordon Herr, Victor Ries, Trude Guermonprez –, il sogno utopico della fondazione di Pond Farm, una comunità artistica multidisciplinare e autosufficiente nell'area naturalistica di Guernville, in California, dedicata al design, all'arte e all'insegnamento, secondo un modello ispirato al Bauhaus e sostenuto da un credo filosofico di “ritorno alla natura”. Per alcuni anni Marguerite si dedica con enormi energie alla realizzazione di un proprio laboratorio ceramico, il Pond Farm Pottery (fig. II.50), nel quale, a partire dal 1947, tiene corsi intensivi (nove settimane) di tecnica ceramica. Anche quando l'avventura della comune artistica si conclude, nei primi anni Cinquanta, in seguito alle tensioni interne al gruppo degli artisti residenti, Friedlaender rimane da sola a Pond Farm e prosegue, ogni estate, sino al 1980, il suo lavoro di maestro ceramista con piccoli gruppi di circa venticinque studenti, provenienti dagli Stati Uniti e dall'estero. In questa dimensione, permeata dalla totale dedizione al lavoro artistico, identificato con la vita stessa, e da un notevole spirito ambientalista, che la conduce a uno *status* di isolamento e di “immersione” nella natura, la ceramista si dedica, oltre che all'insegnamento, alla produzione alto-artigianale di vasellame – messo in vendita presso alcuni *showroom* di San Francisco, Dallas e Chicago –, ai viaggi e alla letteratura. Scrive tre libri,⁵¹⁵ pubblica articoli e, dal 1952, tiene seminari pratici e conferenze presso numerosi istituti universitari,⁵¹⁶ viaggiando per circa un mese all'anno in tutto il Paese e divulgando la propria

⁵¹⁴ Mentre Marguerite ottiene il permesso di emigrare negli Stati Uniti nel 1940, in quanto cittadina francese, Franz, essendo tedesco, non può seguirla e viene invece arruolato nell'esercito. I due si separano e perdono i contatti per alcuni anni, per ritrovarsi solo nel 1947, quando Franz ottiene finalmente un visto che gli consente di raggiungere la moglie intanto stabilitasi in California, a Pond Farm. Tuttavia, negli anni immediatamente successivi alla loro riunificazione, la loro relazione sentimentale entra in crisi e i due si separano. Franz si trasferisce a New York, dove insegna presso il Rochester Institute of Technology e prosegue con successo la carriera artistica con una intensa attività espositiva e acquisizioni dei suoi lavori in prestigiosi musei europei e americani.

⁵¹⁵ Marguerite Friedlaender Wildenhain pubblica *Pottery: Form and Expression* nel 1959, *The Invisible Core: A Potter's Life and Thoughts* nel 1973 e *...that We Look and See. An Admirer Looks at the Indians* nel 1979.

⁵¹⁶ Tra le istituzioni americane in cui Marguerite Friedlaender tiene *workshop*, lezioni e conferenze, vi sono

filosofia di vita totalmente consacrata alla pratica creativa – «grounding your life in your craft and your craft in your life»⁵¹⁷ –, ottenendo una fama crescente e un largo apprezzamento del proprio lavoro artistico, testimoniato da svariati premi in competizioni ceramiche nazionali.

Il suo carisma e la sua energia, uniti alle straordinarie capacità tecniche e inventive e al metodo didattico, lasciano un segno indelebile nella memoria e nell'animo di coloro che prendono parte alle sue leggendarie lezioni,⁵¹⁸ considerate come l'esperienza culturale e formativa in campo ceramico più importante negli Stati Uniti nel dopoguerra, una sorta di «essenziale rito di passaggio»⁵¹⁹ per ceramisti e insegnanti di ceramica, il ch   è ancor pi   significativo se si considera che il corso non sar   mai accreditato dal sistema accademico istituzionale e che la stessa ceramista non lo considerer   mai una scuola, ma piuttosto una insegnamento per la vita.⁵²⁰

Al Pond Farm Workshop Marguerite insegna ceramica con un approccio molto simile a quello pervaso di un'aura *new age* esperito nel Bauhaus di Weimar e Dornburg, coll'intento dichiarato di educare i giovani al lavoro creativo attraverso una rigida disciplina e una solida conoscenza empirica del mestiere, cos   da mettere alla prova e rivelare prima il loro talento nella tecnica, poi le doti artistiche. Una esperienza diretta della materia ceramica e dei suoi "comportamenti"    fondamentale per Friedlaender, non solo per l'artista interessato alla produzione di monotipi, ma anche nella prospettiva della progettazione industriale, in quanto un buon designer ceramico pu   elaborare un valido progetto, solo se possiede una piena consapevolezza dei processi operativi.⁵²¹ Per la ceramista la pratica continua del lavoro manuale consente, infatti, all'artefice di sviluppare una sensibilit   sempre pi   spinta e di acquisire con essa la capacit   di tradurre nel materiale e nell'opera il proprio mondo interiore e i propri stati d'animo pi   impalpabili.

anche l'Appalachian Institute of Arts and Crafts in Tennessee, il Black Mountain College in North Carolina, lo Scripps College in California e il Luther College nell'Iowa. Quest'ultimo – che assegna alla Friedlaender una laurea *ad honorem* in Lettere – riceve in dono dall'artista un corposo nucleo di lavori ceramici e disegni, oltre che la sua personale collezione di disegni, xilografie e sculture dell'insegnante e mentore Gerhard Marcks, acquisiti alla Fine Arts Collection di questa Universit  .

⁵¹⁷ *A Marguerite Wildenhain*, 2017.

⁵¹⁸ Nel catalogo della sua retrospettiva del 1980 all'Herbert F. Johnson Museum of Art in Cornell, curato da Nancy Neuman Press e Terry Faith Anderson Weihs,    riportata l'accurata testimonianza del ceramista Val Cushing: «Marguerite came into town in faded blue jeans with a handful of pottery tools wrapped up in a cloth and stuck in her back pocket. Right from the start I was enchanted by her... She was such an incredible inspiration. She was the embodiment of strength, conviction, skill, talent, discipline and leadership... She worked with us, ate with us, drank with us, danced with us and dreamed idealistic dreams with us; and became a model for me of what one could do in live with talent, energy, motivation and a resolve to dedicate oneself. Her skills as a potter were overwhelming. I had not seen anyone who could handle idea, process, and material, and their relationship to the creative process in the way that she could. In 1952 no one could touch Marguerite as the "total" potter» (SAUNDERS 2014, p. 38).

⁵¹⁹ KOPLOS-METCALF 2010, p. 199.

⁵²⁰ WILDENHAIN 1973, p. 145.

⁵²¹ KAPLAN 2012, p. 95.

Il sistema educativo proposto da Friedlaender prevede che gli studenti del *workshop* provvedano autonomamente al vitto e all'alloggio, consumando il pasto diurno tutti insieme; ogni giorno essi dedicano almeno otto ore alla lavorazione al tornio, eseguendo un numero di pezzi sufficiente a raggiungere il livello di qualità richiesto dall'insegnante e passando gradualmente a forme più complesse; nel pomeriggio seguono seminari e lezioni teoriche su vari argomenti, tengono *reading* di poesie, di narrativa o di diari di artisti, discutono con la docente delle sue opere e di quelle di altri artisti e, una volta a settimana, praticano il disegno dal vero nella natura. Al termine del tirocinio gli allievi non porteranno con loro alcun pezzo in quanto tutti i lavori in creta – solo nei primissimi anni Marguerite fa sperimentare agli apprendisti anche la cottura e la smaltatura dei pezzi, nei corsi successivi insegna solo la foggatura al tornio – sono giorno per giorno riconvertiti in argilla, in una sorta di distruzione rituale, che serve non solo a controllare l'influenza negativa dell'ego nel processo di apprendimento, rinforzando la volontà e la personalità dell'individuo, ma soprattutto a focalizzare completamente l'attenzione dei discenti nel processo, orientandoli ad abbandonare l'idea che il fine dell'azione artistica sia la produzione dell'oggetto: l'artefatto non ha valore in quanto prodotto, bensì come esperienza. Il principio dell'immaterialità dell'arte costituisce, peraltro, un'avanguardia rispetto ai movimenti artistici degli anni Sessanta, come Minimal Art, Land Art o Fluxus, che tenderanno, appunto, a rigettare l'idea dell'artista come produttore diretto di opere permanenti e commercializzabili, a vantaggio di un'arte che si sviluppa in una dimensione temporale, piuttosto che fisica.

Nei suoi pezzi unici, foggati al tornio e completati da sobrie colorazioni e ornati, Friedlaender tiene fede ai principi di espressività e rigore ispirati dal Bauhaus di Weimar, avvicinandosi alla prima produzione del *workshop* condotto dai maestri Krehan e Marcks. Le sue ceramiche sono caratterizzate, infatti, da forme essenziali, improntate alla proporzione e alla purezza dei volumi, e rimandano a morfologie quasi primordiali, connaturate alla funzione del contenere e apparentemente prive di qualsivoglia mediazione culturale. Come osserva il ceramista Richard B. Petterson,⁵²² si tratta di forme, tipicamente occidentali, che rimandano alla ceramica classica, a quella popolare e alla pura scultura. Su di esse l'artista stende, in maniera uniforme, oppure a zone di diverso colore, ingobbi o smalti screziati dall'effetto *mélange* nei colori delle terre naturali, così da non tradire del tutto la verità dei materiali. Marguerite privilegia infatti decisamente lo studio plastico del corpo dell'oggetto e le sue proprietà tattili rispetto alle qualità cromatiche e visive, pertanto non si interessa agli smalti, che considera semplicemente come “un abito” per la forma,⁵²³ e limita l'intervento superficiale a semplici motivi decorativi graffiati o a rilievo (fig. II.51), appena

⁵²² PETERSON 1977, pp. 21-28.

⁵²³ «The glaze is like a dress; you have to put it on something first [...] I'm more for form than for color, actually. That is also why my pottery is not expecially on glaze. [...] I can make beautiful pots without any glazes» (WILDENHAIN-BRAY 1982, p. 55).

sufficienti a conferire al fruitore quel piacere estetico e sensoriale assunto come valore irrinunciabile del buon design. Negli anni Quaranta ricorre prevalentemente a deliziose *texture* ispirate al micropaesaggio naturale, come nella superficie delle pigne o della corteccia d'albero; nei Cinquanta, invece, – anche in conseguenza dell'influenza su di lei esercitata dalla ceramica di derivazione precolombiana, conosciuta attraverso i viaggi in America Latina – predilige i decori figurativi stilizzati, che riproducono dettagli e scene di vita quotidiana, contemplati nella realtà e immortalati nel proprio quaderno dei disegni (fig. II.52). Come racconta la ceramista, la sua ispirazione deriva, infatti, sostanzialmente dall'osservazione dell'ambiente che la circonda e, in particolare, la sua attenzione è letteralmente catturata dall'infinita varietà, complessità e bellezza delle forme del creato. La curiosità e la meraviglia che pervadono il suo sguardo sul mondo naturale costituiscono, così, per Marguerite il principale strumento per giungere all'ideazione e poi alla piena realizzazione del proprio intento creativo⁵²⁴ e questo la conduce, nel lavoro artistico e anche nella didattica, a un approccio prettamente visivo, piuttosto che intellettuale.⁵²⁵ Questo è l'insegnamento più importante che Marguerite trasferisce ai suoi studenti – «I teach the student not only pottery, and I mean I teach them to look»⁵²⁶ – e a coloro che nella fruizione delle sue opere hanno l'opportunità di sperimentare la gioia di un incontro empatico con la natura.

II.6.2 La designer Eva Zeisel e la gioiosa ricerca della bellezza

Nata in Ungheria (Budapest) nel 1906 in una famiglia ebrea, figlia di un imprenditore tessile e di un'attivista politica e femminista, Eva Amalia Polanyi Stricker (1906-2011) (fig. II.53) si diploma come pittrice all'Accademia di Belle Arti di Budapest, ma attratta dalla ceramica, completa la sua formazione artistica con un apprendistato artigianale, entrando, come prima donna, nella corporazione ungherese dei vasai e trovando impiego in una fabbrica di vasellame. Nel 1925, durante una vacanza estiva a Parigi, visita l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* e rimane particolarmente colpita dal nuovo design razionalista. In Ungheria lavora su commissione per alcune manifatture e le sue ceramiche sono esposte a Philadelphia, alla Sesqui-Centennial International Exposition del 1926.

Nel 1927 si trasferisce in Germania dove partecipa alla vivace vita culturale della Repubblica di Weimar e dove, da artista e artigiana, acquisisce una solida competenza nel design industriale, interiorizzando i principi teorici e formali del Bauhaus e realizzando per diverse fabbriche progetti

⁵²⁴ WILDENHAIN 1973, p. 39.

⁵²⁵ «What interests me, you see, is always, if one can say, the soul behind the form. [...] You see here, for instance, it was interesting to me. Those are all daisy family, but each one has another rhythm, and that interests me. [...] So in a way, it is also intellectual, but it always comes from the eyes, though, it doesn't come from the brain. I don't think it over. All at once, I see it. And then I look and see something else, and look again» (WILDENHAIN-BRAY 1982, p. 56).

⁵²⁶ *Ibidem*.

per oggetti in ceramica da produrre industrialmente su vasta scala. Dopo un primo impiego presso la manifattura di ceramiche Hansa Kunstkeramik di Amburgo, Zeisel si trasferisce a Schramberg, nella Foresta Nera, per lavorare alla Schramberger Majolika Fabrik dove rimane dal 1928 al 1930, realizzando almeno duecento progetti di forme e decori per stoviglie ceramiche, caratterizzati da linee e motivi ornamentali ispirati allo stile Bauhaus (fig. II.54), che divengono *must* della produzione di quest'azienda e vengono a lungo riprodotti, anche dopo le sue dimissioni, talvolta combinando in modo arbitrario sagome e decorazioni originali dell'artista con ornamenti e modelli di altri designer, come accade ad esempio per il suo celebre motivo *Mondrian* (fig. II.55), che spesso appare su forme di diverso autore.

Nel 1930 Zeisel muove a Berlino, dove lavora come designer *freelance* – presumibilmente come prima donna con questo ruolo – occupando lo studio che era stato del grande espressionista tedesco Emil Nolde. Qui collabora per diciotto mesi con le manifatture di Christian Carsten (in particolare con le fabbriche di Hirschau e Luebeck), che sono allora tra le maggiori e più aggiornate industrie ceramiche in Germania, all'avanguardia nello stile e nelle tecnologie produttive, e mette a punto numerosi progetti, spesso caratterizzati da eleganti decori ad aerografo e da forme di purezza geometrica, come la perfetta sfera del servizio da tè *T* del 1931, pubblicato sulla rivista di arti applicate «Die Schaulade» ed esposto alla fiera di Lipsia del 1932.

Dopo una visita in Ucraina, si interessa alle possibilità di sviluppo della sua carriera professionale nel mondo sovietico e propone con successo i propri progetti alla Fabbrica Imperiale di Porcellana di San Pietroburgo. Comincia intanto a maturare l'idea di combinare le forme astratte della geometria euclidea con linee più classiche e sensuali, alla ricerca di un design che sia contemporaneo, ma con accenti di sentimento. Dal 1935 lavora a Mosca, dove ricopre il ruolo di direttore artistico dell'Industria del Vetro e della Ceramica della Repubblica Russa, ma durante questo incarico, accusata ingiustamente da un collega di cospirazione in relazione all'assassinio di Stalin, è arrestata e reclusa in regime di isolamento per sedici mesi.⁵²⁷ Rilasciata nel 1937 ed estradata dall'Unione Sovietica a Vienna, è costretta in seguito all'invasione nazista dell'Austria a emigrare prima in Inghilterra, dove ritrova e sposa l'avvocato Hans Zeisel, frequentato anni prima a Berlino, poi, con lui, negli Stati Uniti.

Al suo arrivo negli U.S.A., nel 1938, Zeisel riprende con determinazione l'attività di designer e, dal 1939, si dedica, inoltre, all'insegnamento del design ceramico. Per quindici anni insegna al Pratt Institute di New York progettazione industriale (disciplina introdotta da lei stessa), trasformando radicalmente l'approccio pedagogico alla materia ceramica, tradizionalmente d'impronta artigianale, in una moderna formazione nell'industrial design: promuove la preparazione degli allievi attraverso

⁵²⁷ Questa tragica vicenda è narrata dall'amico d'infanzia di Eva, Arthur Koestler, nel racconto *Darkness at Noon*, del 1941.

stage presso le industrie ceramiche e stabilisce rapporti di collaborazione tra scuola, istituzioni museali e aziende, creando prototipi con i suoi studenti. Nel 1940 il responsabile del dipartimento di design del Museum of Modern Art di New York, Eliot Noyes, la mette in contatto con la Castleton China Company, interessata a sviluppare un servizio da tavola in porcellana dallo stile modernista e Zeisel progetta la serie *Museum*, esposta poi al MoMA nel 1946, nella prima mostra personale dedicata dal museo a un'artista/designer donna. Nel 1942 progetta per la grande catena di distribuzione Sears, Roebuck & Company la linea aerodinamica di stoviglie, *Stratoware* (fig. II.56), prodotta dalla Universal Potteries. Negli anni seguenti il suo stile si evolve sempre più verso l'organicismo di ascendenza scandinava e le sue forme tendono ad acquistare un carattere quasi identitario. Con l'esperienza personale della maternità, poi, introduce tra i suoi pezzi ceramici reciproci rapporti "familiari", conferendogli forme che si completano una nell'altra e invitano alla prossimità, come nei duetti saliera & pepiera e olieria & acetiera del suo famoso servizio da tavola *Town and Country*, prodotto nel 1946 dalla Red Wing Pottery e caratterizzato da linee molto morbide e biomorfiche (fig. II.57). Dagli anni Quaranta Eva Zeisel lavora con continuità nel design industriale, creando pezzi famosi che conferiscono alla casa borghese americana un'impronta elegante, vivace, ironica e informale e ottenendo in questo campo importanti riconoscimenti internazionali, tra i quali anche un premio alla Triennale di Milano nel 1964 per il progetto di una sedia in metallo. Ricorrono nelle sue collezioni le plastiche d'ispirazione naturale, come i contenitori in porcellana *bird-shaped* prodotti dalla Western Stoneware Company nel 1954 e ispirati a volatili (fig. II.58).

Nella sua lunghissima carriera Zeisel è rimasta sempre fedele a un'impostazione razionale del progetto, rifuggendo da vani ornamenti e superfluità. Allo stesso tempo non ha mai tradito l'istanza, per lei fondamentale, di consegnare al fruitore dei propri articoli quel piacere estetico-spirituale che deriva, non tanto dall'ergonomia e dalla coerenza funzionale dell'oggetto, ma dalle qualità tattili e visive. In questo senso, Zeisel amava definirsi «una modernista con la "m" minuscola»,⁵²⁸ prendendo così le distanze dall'eccessivo purismo razionalista del Movimento Moderno e, in particolare, dal principio della consequenzialità univoca della forma dalla funzione e dal metodo di produzione. Esistono in realtà, dal suo punto di vista, innumerevoli soluzioni ugualmente valide e rispondenti a ciascuna destinazione d'uso e sistema produttivo, pertanto il designer può scegliere la soluzione migliore in un'ampia gamma di possibilità e, soprattutto, può approcciare il suo lavoro in maniera responsabile, ma anche lieve e gioiosa, riversando il proprio sentimento nella ricerca della bellezza e ponendosi idealmente in relazione con colui il quale utilizzerà i propri oggetti, così da trasmettergli le positive sensazioni che ha sperimentato nella creazione: «The pleasure of making

⁵²⁸ MOORE-KIRKHAM-WOLFFRAMM 2013, p. 11.

things beautiful or useful involves your feelings as well as your thinking. When your original sketch evolves into a tangible, three-dimensional object, your heart is anxiously following the process of your work. And the love involved in making it is conveyed to those for whom you made it».⁵²⁹

Bibliografia citata

A Marguerite Wildenhain 2017: *A Marguerite Wildenhain Pond Farm Pottery Piece Is Added to Modernica's Showroom Collection*, <http://archive.blog.modernica.net/a-marguerite-wildenhein-piece-is-added-to-modernicas-showroom-collection/>, consultazione 22 febbraio 2017

ALAMARO 2006: E. ALAMARO, *Il ritorno di una desaparesida della ceramica italiana degli anni cinquanta: Clara Garesio*, in «la Ceramica Moderna & Antica», n. 256, Faenza, novembre 2006

ALAMARO-DONATO 1993: E. ALAMARO - F. DONATO, *Irene Kowalska. Un'artista, una donna, un mito*, Napoli, Pironti, 1993

AMOS-BARBERA 1988: P. AMOS - A. BARBERA, *Solarità Ceramica*, catalogo, Düsseldorf, Istituto per il Commercio Estero, 1988

AMOS-DOELKER 1996: P. AMOS - S. DOELKER (a cura di), *Riccardo Doelker: soggiorno italiano*, catalogo, Salerno, Menabò, 1996

AMOS *et al.* 1996: P. AMOS *et al.*, *Riccardo Doelker. L'olivo inaccessibile: diario siciliano di un futuro ceramista*, Salerno, Di Menabò, 1996

ARGAN 1951: G.C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1951

BAJ 1988: E. BAJ, *Cose, fatti, persone*, Milano, Elèuthera, 1988

BALLARDINI 1949: G. BALLARDINI, *È risorto il Museo Internazionale delle Ceramiche*, in «Faenza», fasc. IV-VI, Faenza, 1949

BERTONI 2016: F. BERTONI (a cura di), *Clara Garesio. Fiorire è il fine*, San Salvatore al Vesuvio (NA), EditAlfa, 2016

BERGDOLL-DICKERMAN 2009: B. BERGDOLL - L. DICKERMAN, *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, catalogo, New York, Museum of Modern Art, 2009

BIFFI GENTILI 1986: E. BIFFI GENTILI, *Guido Andloviz: designer e direttore artistico per quarant'anni di ceramica industriale italiana, 1923-1961*, catalogo, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1995

BIFFI GENTILI 2006: E. BIFFI GENTILI, *Vietri: last but the best*, in «la Ceramica Moderna & Antica», n. 256, Faenza, novembre 2006

BIGNARDI 2003: M. BIGNARDI (a cura di), *La ceramica di Vietri sul Mare. Figure di una storia sospesa sul Mediterraneo*, Salerno, Menabò, 2003

BIORCHI 1961: R. BIORCHI, *L'Istituto Statale d'Arte di Isernia*, in «La Ceramica», n. 6, Milano, giugno 1961

BOSSAGLIA-CRESPI 1986: R. BOSSAGLIA - A. CRESPI (a cura di), *L'ISLA a Monza. Una scuola d'arte europea*, Milano, Silvana Editore, 1986

BRANDSTÄTTER-SCHWEIGER 1983: C. BRANDSTÄTTER - J. SCHWEIGER, *Wiener Werkstätte: arte e artigianato a Vienna 1903-1932*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983

BREGA-UGOLINI-GUIDA 1928: G. BREGA - G. UGOLINI - G. GUIDA, *Catalogo Generale della Quadriennale Nazionale della Ceramica Terza Mostra d'Arte Pura e Decorativa Marchigiana*, Pesaro, Officine Arti Grafiche G. Federici, 1928

BUDDENSIEG 1984: T. BUDDENSIEG, *Ceramiche della Repubblica di Weimar*, Milano, Electa, 1984

BUFFONI 1958: D. BUFFONI, *Statuine d'argilla*, in «Le vie d'Italia», n. 5, Milano, maggio 1958

BUZZI 1930a: L. BUZZI, *Tavola imbandita*, in «Domus», n. 11, Milano, 1930

⁵²⁹ L'espressione, tratta dal libro di Eva Zeisel *On design* (New York, Overlook Press, 2004) è riportata sul sito web «DesignFeast»: <http://www.designfeast.com/thoughts-on-arts-and-life/entry/eva-zeisel-on-making>, pubblicazione 13 novembre 2012, consultazione 10 gennaio 2016.

- BUZZI 1930b: T. BUZZI, *Le ceramiche italiane all'Esposizione di Monza*, in «Dedalo», vol. I, 1930
- CASERTA 1994: C. CASERTA, *Il Novecento della ceramica a Vietri sul Mare*, Salerno, Elea Press, 1994
- CARUSO 1997: N. CARUSO, *Ceramica oltre*, Milano, Hoepli, 1997
- DEARSTYNE-SPAETH 1986: H. DEARSTYNE - D. SPAETH, *Inside the Bauhaus*, Architectural Press, London, 1986
- DONATONE *et al.* 1995: G. DONATONE *et al.*, *Gli Spazi della Ceramica*, catalogo, Napoli, Grimaldi, 1995
- DROSTE 2002: M. DROSTE, *Bauhaus 1919-1933*, Berlino, Taschen, 2002
- ERDÖS 1955: S. ERDÖS, *Una visita all'Istituto d'Arte per la Ceramica "Gaetano Ballardini" ed al Museo Internazionale delle Ceramiche*, in «Faenza», fasc. III, Faenza, 1955
- FAHR-BECKER 1997: G. FAHR-BECKER, *Art Nouveau*, Konemann, 1997
- FELICE 1930: C.A. FELICE, *Arti Decorative 1930 all'Esposizione di Monza*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1930
- FRAMPTON 1984: K. FRAMPTON, *Storia dell'architettura moderna*, Bologna, Zanichelli, 1984
- GIEDION 1954: S. GIEDION, *Walter Gropius: l'uomo e l'opera*, Milano, Edizioni di Comunità, 1954
- GIOLLI MENNI 1929: R. GIOLLI MENNI, *Folclore: Le ceramiche di Vietri sul Mare*, in «Arte e Arredamento», n. 3, Milano, 1929
- GIOLLI MENNI 1938: R. GIOLLI MENNI, *Le ceramiche di Vietri sul Mare*, in «Ceramiche e Laterizi», n. 9, Milano, 1938
- GIUBILEI-TERRAROLI 2013: M.F. GIUBILEI - V. TERRAROLI (a cura di), *La forza della modernità. Arti in Italia 1920-1950*, Lucca, Fondazione Ragghianti, 2013
- GORNICK-MORAN 1977: V. GORNICK - B.K. MORAN (a cura di), *Perché non ci sono grandi artiste?*, in *La donna in una società sessista. Potere e dipendenza*, Torino, Einaudi, 1977
- KAPLAN 2012: W. KAPLAN, *California Design, 1930-1965: Living in a modern way*, catalogo, Los Angeles, MIT Press, 2012
- KOPLOS-METCALF 2010: J. KOPLOS - B. METCALF, *Makers: A History of American Studio Craft*, UNC Press, 2010
- KOWALISKA *et al.* 1977: I. KOWALISKA *et al.*, *Il "Periodo Tedesco" nella ceramica di Vietri. Testimonianze*, Salerno, Magazzino Cooperativa Editrice, 1977
- LIVERANI 1927: G. LIVERANI, *La raccolta delle ceramiche rustiche al museo ed una recente accessione*, in «Faenza», fasc. I, Faenza, 1927
- LIVERANI 1952: G. LIVERANI, *Notiziario*, in «Faenza», Faenza, 1952
- LIVERANI 1954: G. LIVERANI, *Notiziario*, in «Faenza», fasc. III, Faenza, 1954
- LIVERANI 1955 a: G. LIVERANI, *Notiziario*, in «Faenza», fasc. III, Faenza, 1955
- LIVERANI 1955 b: G. LIVERANI, *Il XIII Concorso Nazionale della Ceramica*, in «Faenza», fasc. III, 1955
- LIVERANI 1955 c: G. LIVERANI, *Vita del Museo. Gli allievi dell'Istituto d'Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini in gita d'istruzione a Parigi*, in «Faenza», fasc. I-II, Faenza, 1955
- LIVERANI 1956 a: G. LIVERANI, *XIV Concorso Nazionale della Ceramica*, catalogo, Faenza, luglio 1956
- LIVERANI 1956 b: G. LIVERANI, *Il Concorso Nazionale della Ceramica*, in «Faenza», fasc. III, Faenza, 1956
- LIVERANI 1957: LIVERANI, *Vita del Museo*, in «Faenza», fasc. I, Faenza, 1957
- MOORE-KIRKHAM-WOLFFRAMM 2013: P. MOORE - P. KIRKHAM - P. WOLFFRAMM, *Eva Zeisel: Life, Design and Beauty*, San Francisco, 2013
- NAPOLITANO 2008: G. NAPOLITANO, *Elsie Schwarz Dölker. Dalle suggestioni di Vietri alla creatività di Dornburg*, Salerno, Provincia di Salerno, 2008
- NEBBIA 1956: U. NEBBIA, *In cerca di ceramica da Venezia a Faenza*, in «La Ceramica», Milano, luglio 1956
- Scuola Statale Artistico-Industriale di Isernia 1956: *Scuola Statale Artistico-Industriale di Isernia*, in «La Ceramica», n. 4, Milano, luglio 1956
- NEUMANN 1992: E. NEUMANN, *Bauhaus and Bauhaus people*, Van Nostrand Reinhold Company, 1992
- NEUMAN PRESS-WEIHS 1980: N. NEUMAN PRESS - T.F. ANDERSON WEIHS, *Marguerite: A Retrospective Exhibition of the Work of Master Potter Marguerite Wildenhain*, catalogo, Itasca, NY, Herbert E. Johnson Museum of Art, 1980

- OTTAI 1987: A. OTTAI, *Scena e scenario*, Roma, Edizioni Kappa, 1987
- OJETTI 1929: U. OJETTI, *Ceramiche di Lenci*, Milano, Galleria Pesaro, 1929
- PACINI 1930: R. PACINI, *La IV Triennale d'Arti Decorative a Monza*, in «Emporium», vol. LXXII, n. 428, Castelfiorentino, novembre 1930
- PAPINI 1921: R. PAPINI, *Industrie artistiche italiane*, in «Emporium», n. 314, vol. LIII, Castelfiorentino, 1921
- PAPINI 1923: R. PAPINI, *La mostra delle Arti Decorative a Monza – III. Le Arti della Terra*, in «Emporium», n. 343, vol. LVIII, Castelfiorentino, luglio 1923
- PAPINI 1925: R. PAPINI, *Le arti a Monza nel 1925 – II. Dalle ceramiche ai cartelloni*, in «Emporium», n. 370, vol. LXII, settembre 1925
- PAPINI 1933: R. PAPINI, *La quinta triennale di Milano. Ispezione alle arti*, in «Emporium», n. 468, vol. LXXVIII, Castelfiorentino, 1933
- PARISI 2008: A. PARISI, *Ceramica: un inno alla fantasia*, in «Roma», Napoli, 10 dicembre 2008
- PETTERSON 1977: R.B. PETTERSON, *Marguerite Wildenhain*, in «Ceramics Monthly», n. 3, vol. 25, Columbus (OH), marzo 1977
- PEVSNER 1945: N. PEVSNER, *I pionieri del Movimento Moderno da William Morris a Walter Gropius*, Milano, Rosa e Ballo, 1945
- PICONE PETRUSA 2000: M. PICONE PETRUSA, *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, catalogo, Napoli, electa, 2000
- PINCHETTI 1935: A. PINCHETTI, *Le Ceramiche della Divina Costiera Amalfitana*, in «Rassegna dell'Istruzione Artistica», n. 8, Roma, 1935
- PONTI 1935: G. PONTI, *Il gusto di Hoffmann*, in «Domus», n. 93, Milano, settembre 1935
- PORTER 1953: P. M. PORTER, *Faenza*, in «Ceramic Monthly», n. 5, Columbus (OH), maggio 1953
- REGGIORI 1930: F. REGGIORI, *La Triennale di Monza, IV Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, in «Architettura e Arti Decorative», n. 11, vol. 2, Milano-Roma, 1930
- REGINELLA 1999: M. REGINELLA, *Tre piatti vietresi del "periodo tedesco" presenti in collezioni palermitane*, in «Apollo», n. XV, Salerno, 1999
- RICCIUTI 1928: V. RICCIUTI, *Costiera amalfitana*, in «La Lettura», Milano, n. 1, 1928
- ROCCASALVA-GIULIANO 2007: M. ROCCASALVA - D. GIUGLIANO, *CON-CRETA-MENTE Ceramics and more*, catalogo, Salerno, Edizioni Menabò, 2007
- ROMITO 1994: M. ROMITO (a cura di), *Il Museo della Ceramica Raito di Vietri sul Mare*, Salerno, Amministrazione Provinciale di Salerno, Menabò, 1994
- ROMITO 1996: M. ROMITO (a cura di), *La ceramica vietrese nel "Periodo tedesco". Atti del seminario internazionale*, Centro Studi Salernitani "Raffaele Guariglia", 1996
- ROMITO 1999: M. ROMITO (a cura di), *La collezione Camponi. Museo della Ceramica Raito di Vietri sul Mare*, Musei Provinciali Salerno, 1999
- ROMITO 2004: M. ROMITO, *Der Deutsche von Vietri. In viaggio nel sud arcaico degli anni Venti con Richard Dölker*, Salenno, Grafite, 2004
- SAUNDERS 2014: J. SAUNDERS, *Pond Farm Pottery Historic District in National Register of Historic Places Registration Form*, United States Department of the Interior, California, 2014
- SERAVALLI 2013: M. SERAVALLI, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma, Biblink, 2013
- SIEBENBRODT 2008: M. SIEBENBRODT (a cura di), *Bauhaus Weimar*, Milano, Electa, 2008
- SKRYPZAK-COPELAND BUENGER 2003: J. SKRYPZAK - B. COPELAND BUENGER, *Design, Vienna, 1890s to 1930s*, catalogo, Chazen Museum of Art, 2003
- SOCCORSA 1929: SOCCORSA, *Le ceramiche di Vietri sul Mare*, in «Domus», n. 5, Milano, maggio 1929
- TORTOLANI 1990: G. TORTOLANI, *Religiosità popolare e ceramica devozionale di Vietri sul Mare*, in «Faenza», fasc. VI, Faenza, 1990
- TORTOLANI 2004: G. TORTOLANI, *La Scuola tedesca: l'espressionismo mitteleuropeo a Vietri sul Mare*, in «Faenza», n. 1-6, Faenza, 2004
- TRASFORINI 2006: M.A. TRASFORINI (a cura di), *Donne d'arte: storie e generazioni*, Roma, Meltemi, 2006

- TRASFORINI 2007: M.A. TRASFORINI, *Nel segno delle artiste*, Bologna, Il Mulino, 2007
- UGOLOTTI 1958 a: B.M. UGOLOTTI, *Il mondo in ceramica*, in «La Ceramica», n. 3, Milano, marzo 1958
- UGOLOTTI 1958 b: B.M. UGOLOTTI, *Il mondo in ceramica*, in «La Ceramica», n. 4, Milano, aprile 1958
- VERGINE 2005: L. VERGINE, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Milano, il Saggiatore, 2005
- VISCUSI 1996: P. VISCUSI, *Lo stile Vietri tra Dolker e Gambone: cronaca e storia della ceramica vietrese nel contesto nazionale e internazionale*, Napoli, Il Sapere, 1996
- WILDENHAIN 1973: M. WILDENHAIN, *The Invisible Core. A Potter's Life and Thoughts*, New York, Kondansha International, 1973
- WILDENHAIN-BRAY 1982: M. WILDENHAIN - H. BRAY, intervista, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 14 marzo 1982
- ZENASI 1956: D. ZENASI, *Numerosi giovanissimi artisti premiati a Faenza dal ministro Braschi*, in «Il Resto del Carlino», Bologna, 9 luglio 1956

Postilla bibliografica di approfondimento

- A taste for colour*, in «Ceramic Review», n. 283, London, gennaio-febbraio 2017
- G. ALTEA, *Il fantasma del decorativo*, Milano, il Saggiatore, 2012
- P. AMOS *et al.*, *Vietri e la sua ceramica (ieri-oggi)*, catalogo, Salerno, Di Mauro, 1981
- E. AUTHER – A. LERNER (a cura di), *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, catalogo, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012
- Bauhaus. 50 years. German exhibition*, catalogo, London, Royal Academy of Arts, 1968
- D. BARONI - A. D'AURIA, *Josef Hoffmann e la Wiener Werkstätte*, Milano, Electa, 1981
- N. BARTOLI - C. CASERTA - M. RUSSO, *Il periodo tedesco della ceramica a Vietri sul Mare nelle collezioni private, 1923-1943*, Salerno, Boccia, 1994
- F. BERTONI (a cura di), *Fiorire è il fine*, San Sebastiano al Vesuvio (NA), EditAlfa, 2016
- E. BIFFI GENTILI (a cura di), *Terra & terra sei. Guido Andlovitz: «La commedia ceramica»*, Laveno Mombello, Amministrazione comunale, 1993
- E. BIFFI GENTILI - M. CARGALEIRO - E. SABATELLA, *Le ceramiche di Clara Garesio*, Salerno, Menabò, 2006
- K.G. BITTERBERG, *Bauhaus*, Stoccarda, Institut fur Auslandsbeziehungen, 1981
- G.C. BOJANJ - I. ANCONELLI, *Arte e ceramica in laboratorio*, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, 1991
- G.C. BOJANI - M.G. MORGANTI, *Domenico Rambelli e la ceramica alla Scuola di Faenza - Anselmo Bucci e la ceramica d'atelier*, Firenze, Centro Di Edizioni, 1989
- R. BOSSAGLIA - E. BIFFI GENTILI - M. DE GRASSI, *Guido Andlovitz: designer e direttore artistico per quarant'anni di ceramica industriale italiana, 1923-1961*, catalogo, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1995
- E. BOVINA, *Clara Garesio. Ceramiche timeless glamour*, in «la Ceramica Moderna & Antica», n. 266, Faenza, novembre 2007
- A. BONA VOGLIA, *Clara Garesio. Stupire con il design*, in «Italia Arte», n. 11, Torino, dicembre 2007
- M. CAVALIERE *et al.*, *La ceramica in Campania*, I Quaderni, Salerno, Società Dante Alighieri, 1996
- R. CARAGLIANO, *Clara Garesio: un'opera alla sede ONU*, in «la Repubblica», Napoli, 3 marzo 2013
- A. CARÒLA - C. RUJU, *Ceramiche del Museo Artistico Industriale di Napoli*, Firenze, Centro Di, 1985
- G. CEFARIELLO GROSSO, *Clara Garesio*, in «la Ceramica Moderna & Antica», n. 296, Misterbianco, aprile/giugno 2017
- A. CILENTO, *Quando le civiltà si rivelano con ceramiche e porcellane*, in «il Mattino», Napoli, 10 gennaio 2017
- M. CORGNATI, *Artiste: dall'impressionismo al nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2004
- G. COSÌ - R. FIORINI, *Ceramica e riviste italiane dal 1895 al 1930*, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, 1984
- O. CREMASCOLI, *Castellamonte: ceramica e arti applicate*, in «Interni», n. 556, Milano, novembre 2005
- O. CREMASCOLI, *In mostra*, in «Interni», n. 569, Milano, marzo 2007

- O. CREMASCOLI, *Garesio e Pirozzì CON-CRETA-MENTE*, in «Interni», n. 573, Milano, luglio-agosto 2007
- A. CUCCU (a cura di), *Irene Kowalska*, catalogo, Associazione Culturale “Novissima”, Nuoro, Ilisso, 1991
- A. CUOMO, *Motivi autoctoni ed internazionali della ceramica vietrese*, in «Campo», n. 7, Salerno, luglio-settembre 1981
- G. D'AMATO, *Storia del design*, Milano, Bruno Mondadori, 1993
- I. DE GUTTRY - M.P. MAINO - M. QUESADA, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Bari, Laterza, 1985
- A. DE ROSE, *Garesio. Ceramiche arte vera*, in «il Brigante», Napoli, febbraio 2008
- G. DORFLES, *Introduzione al disegno industriale. Linguaggio e storia della produzione in serie*, Torino, Einaudi, 1972
- G. FAHR BECKER, *Wiener Werkstätte 1903-1932*, Köln, Taschen, 1995
- A.C. Felice, *Arti Industriali d'Oggi*, Milano, Hoepli, 1937
- A. FERRARA, *Clara Garesio*, in «la Repubblica», Napoli, 22 ottobre 2016
- A.P. FIORILLO, *La Costa degli stranieri: fra "paesaggio storico" e una "luminosa verità di visione"*, in *La Costa di Amalfi nel Secolo XIX. Istituzioni Civili e Religiose, Territorio, Società, Economia, Arte Cultura*, Amalfi, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, 2001
- A.P. FIORILLO, *Miti e leggende d'argilla. Doelker e Procida: due esperienze nella cultura ceramica vietrese*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», n. 11/12, Amalfi, dicembre 1996
- M. FRANCISCONO, *Walter Gropius e le origini del Bauhaus*, Roma, Officina, 1975
- M. FRANCO, *"Con-Creta-Mente" a Villa Rufolo opere e colori di Garesio e Pirozzì*, in «la Repubblica», Napoli, 13 aprile 2007
- M. FRANCO, *"Uno sguardo variopinto" ceramiche di Clara Garesio*, in «la Repubblica», Napoli, 16 novembre 2010
- M. FRANCO, *Villa Guariglia, la "primavera" di Clara Garesio*, in «la Repubblica», Napoli, 23 maggio 2015
- D. GALLONE, *Pensieri d'ossigeno*, in «NapoliPiu'», Napoli, 13 febbraio 2005
- C. GARESIO - F. ALFANO, *Clara Garesio. Ceramiche - timeless glamour*, catalogo, Torino, Galleria Terre d'Arte, 2007
- C. GARESIO - A. GARGANI, *Garesio: se la ceramica cambia il mondo*, in «il mondo di suk», <http://www.ilmondodisuk.com/garesio-se-la-ceramica-cambia-il-mondo/>, pubblicazione 12 novembre 2010, consultazione 9 febbraio 2017
- C. GARESIO - M. PRATO, *Garesio e i colori della costiera*, in «il mondo di suk», <http://www.ilmondodisuk.com/garesio-e-i-colori-della-costiera/>, pubblicazione 7 giugno 2010, consultazione 9 febbraio 2017
- F. GIOILLI, *L'arte popolare*, in «Il Primato Artistico Italiano», n. 4, Milano, maggio-giugno 1920
- M.F. GIUBILEI - V. TERRAROLI (a cura di), *La forza della modernità. Arti in Italia 1920-1950*, Lucca, Fondazione Ragghianti, 2013
- W. GROPIUS, *Apollo nella democrazia*, Rovereto, Zandonai, 2009
- F. GUALDONI (a cura di), *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*, Faenza, MCZ, 2012
- F. GUALDONI - S. SANDINI (a cura di), *Ceramiche di Guido Andlovitz*, catalogo, Perugia, Ufficio stampa della Provincia di Perugia, 1981
- W.L. HAMILTON, *Eva Zeisel, Ceramic Artist and Designer, Dies at 105*, in «The New York Times», New York, 30 dicembre 2011
- F. HANNAH, *Ceramics. Twentieth Century Design*, London, Bell & Hyman, 1986
- K. HERRUP, *A potter, a pioneer, a candlestick maker*, in «The New York Sun», New York, 6 marzo 2007
- L. HONIGMANN-ZINSERLING - J. HÖRNING, *Bauhaus di Weimar 1919-1925. Werkstattarbeiten*, catalogo, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, 1989
- La scuola dei maestri. L'Istituto d'arte G. Ballardini officina faentina 1916-1995*, Faenza, Faenza editrice, 1995
- L. LANDI, in «la Ceramica Moderna & Antica», n. 251, Faenza, 2006
- E. LEVIN, *The History of American Ceramics: from pipkins and bean pots to contemporary forms / 1607 to the present*, New York, Harry N. Abrams, 1986
- I. MANCO, *La grande pittura sulla ceramica*, in «Charme», settembre 2007

- M. MARTELOTTA, *Dove il "glamour" si specchia nei colori del Mediterraneo*, in «Corriere dell'Arte», 14 dicembre 2007
- M. MUNARI, *Guido Andlovitz Ceramiche di Laveno 1923-1942*, Roma, Tip. Ostiense, 1990
- G. NAPOLITANO, *Il profilo del periodo tedesco (1925-1947) della ceramica vietrese attraverso la critica del tempo*, in «Faenza», Faenza, 1990
- G. NAPOLITANO, *Il viaggio al Sud della ceramica. Vietri, un crocevia di culture*, in M. Romito (a cura di), *Quaderni della Ceramica 3*, Salerno, Centro Studi Raffaele Guariglia, 2006
- G. NAPOLITANO, *Nuove identità. La Ceramica Vietrese Protagonista del Novecento*, Napoli, Fioranna, 2013
- L. NEGRI, *La ceramica d'arte di Vietri sul Mare*, in *Primo Annuario della ricostruzione della provincia di Salerno*, Salerno, Spadafora, 1945
- E. ORETO, *Clara Garesio e la ceramica: 50 anni di piccoli capolavori*, in «la Repubblica», Napoli, 20 febbraio 2008
- A. OTTAI, *Scena e scenario: frammenti teatrali della 1a. Esposizione della Colonia degli artisti di Darmstadt*, Roma, Kappa, 1987
- V. PANEBIANCO, *Torretta Belvedere di Villa Guariglia Il museo della ceramica Raito di Vietri sul Mare (Salerno)*, Provincia di Salerno, Assessorato Beni Culturali Salerno
- A. PANSERA, *Una festa per gli occhi*, in «la Ceramica Moderna & Antica», n. 288, Misterbianco, aprile-giugno 2015
- A. PANSERA - M. CHIRICO, *1923-1930 Monza verso l'unità delle arti*, Milano, Silvana Editoriale, 2004
- A. PANSERA - M. CHIRICO (a cura di), *Il decoro in tavola: forme e colori di Guido Andlovitz*, Torino, Allemandi, 2011
- R. PAPINI, *Le arti a Monza nel 1927 - II. Gli stranieri*, in «Emporium», n. 392, Castelfiorentino, agosto 1927
- A. PARISI, *Nel mondo fragile di Clara Garesio*, in «Roma», Napoli, 27 ottobre 2016
- A. PAUCHOVA, *Ceramica boema e austriaca degli anni 1890-1950*, in V. TERRAROLI - P. FRANCESCHINI, *Ceramica italiana d'autore 1900-1950*, Skira, 2007
- M. PICONE PETRUSA, *Arte a Napoli dal 1920 al 1945: gli anni difficili*, Napoli, Electa Napoli, 2000
- F. PIROZZI (a cura di), *Clara Garesio. Una infinita primavera*, catalogo, Mercato San Severino, Gutenberg, 2015
- F. PIROZZI, *Clara Garesio: fiorire è il fine*, in «la Ceramica Moderna & Antica», n. 294, Misterbianco, ottobre-dicembre 2016
- D. RICCI, *Ceramica e colori per gli "approdi" di Garesio*, in «il Mattino», Napoli, 14 febbraio 2014
- D. RICCI, *L'infinita primavera dell'arte della Garesio*, in «il Mattino», Napoli, 24 maggio 2015
- D. RICCI, *Le ceramiche della Garesio ancora in Villa Floridiana*, in «il Mattino», Napoli, 14 gennaio 2017
- M. ROMITO (a cura di), *La collezione Di Marino. Museo della Ceramica Raito di Vietri sul Mare*, Musei Provinciali Salerno, 1996
- M. ROMITO, *La collezione Dölker*, Provincia di Salerno, Centro studi salernitani Raffaele Guariglia, 1999
- M. ROMITO, *Nuove acquisizioni del Museo Provinciale della ceramica a Raito di Vietri sul Mare*, in «Apollo», n. 18, Napoli, 2002
- M. ROMITO, *La costiera degli stranieri nel primo trentennio del Novecento*, in M. Ponzi (a cura di), *Spazi di transizione: il classico moderno (1888-1933)*, Milano, Mimesis, 2008
- M. ROMITO, *Museo provinciale della ceramica a Raito di Vietri sul Mare: recenti annessioni, nuovi studi I*, Provincia di Salerno, 2009
- G. SALVATORI, *Nelle maglie della storia. Produzione artistico-industriale, illustrazione e fotografia a Napoli e in Campania nel XX secolo*, Napoli, Luciano, 2003
- G. SALVATORI, *Le arti applicate a Napoli dal Museo Artistico Industriale (1882) alla Mostra d'Oltremare (1940): tracce per una lettura integrata delle arti contemporanee*, in «OADI», n. 7, Palermo, 2013
- M. D. SCHWARTZ (a cura di), *Masters of contemporary american crafts*, New York, Brooklyn Museum, 1961
- D. SCHWARZ - G. SCHWARZ, *Marguerite Wildenhain and the Bauhaus. An Eyewitness Anthology*, Decorah, Iowa, South Bear Press, 2007
- W. SCHEIDIG - K.G. BEYER, *Crafts of the Weimar Bauhaus 1919-1924: An early experiment in industrial design*, London, Studio Vista, 1967

- W.J. SCHWEIGER, *Wiener Werkstätte - L'artigianato diventa arte 1903-1913*, Milano, Rizzoli, 1990
- M. SIEBENBRODT - L. SCHÖBE, *Bauhaus 1919-1933*, Parkstone Press, 2007
- G. TADDEO, *Le ceramiche della Garesio a Villa Guariglia*, in «il Mattino», Salerno, 17 maggio 2015
- G. TADDEO, *Da Vietri a San Marco gli "Approdi" della Garesio*, in «il Mattino», Salerno, 24 maggio 2015
- M. TAMMELLEO, *Clara Garesio, "ricordi" in ceramica*, in «il Salernitano», Salerno, 2 settembre 2009
- G. TORTOLANI, *La moderna ceramica tedesca a Vietri: un'escursione tra le riviste dell'epoca*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», n. 26, Amalfi, dicembre 2003
- M.A. TRASFORINI, *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Milano, Franco Angeli, 2000
- V. TERRAROLI (a cura di), *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1780-1940*, Milano, 1988
- V. TERRAROLI, *Bauhaus: dalle arti decorative al design*, in *Antiquariato del '900: dal Liberty agli anni Cinquanta*, Pero (Milano), Editrice Il Sole 24 Ore, 2013
- M. VALERI MANERA et al., *Le arti a Vienna. Dalla secessione alla caduta dell'impero asburgico*, catalogo, Mazzotta, 1984
- M. WILDENHAIN, *Pottery: form and expression*, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1973
- H.M. WINGLER, *Il Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlino 1919-33*, Milano, Feltrinelli, 1987
- J.I. WROBEL, *L'opera di Clara Garesio*, in «Albaros», n. 118, Scafati, febbraio 2012
- J.I. WROBEL, *L'opera di Clara Garesio*, in «Albaros», n. 173, Scafati, gennaio 2017
- G. ZAMPINO - M. ALFANO - G. PIROZZI, *1 passione 2 mani 3 elementi... Clara Garesio!*, catalogo, Salerno, Edizioni Menabò, 2009



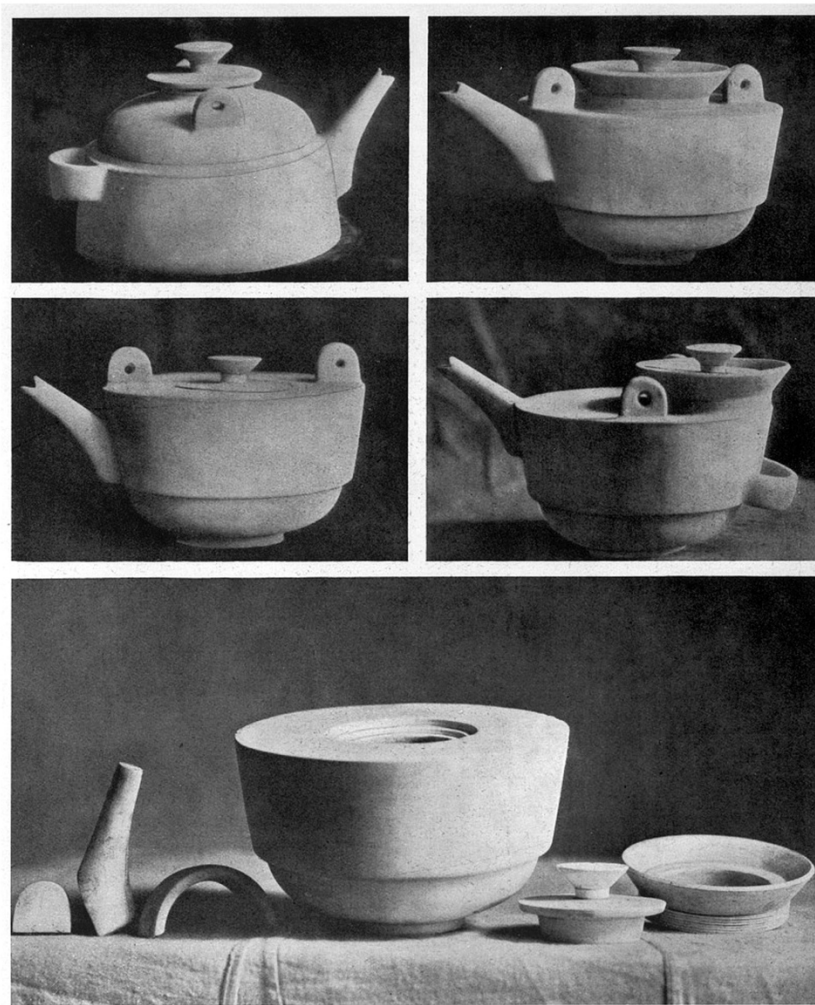
II.1 - Laboratorio di ceramica del Bauhaus a Dornburg, anni Venti, foto Archivio Bauhaus, Berlino



II.2 - Theodor Bogler (forma) e Gerhard Marcks (decoro), tazza, grès dipinto a smalto, 1922



II.3 - Theodor Bogler, teiera *L1*, terracotta smaltata, assemblaggio di elementi foggianti al tornio, 1923, MOMA, New York



II.4 - Theodor Bogler, modello in gesso per una teiera in quattro varianti, ripr. in Staatliches Bauhaus 1919-1923, Weimar Munchen, Bauhausverlag, 1923



II.5 - Theodor Bogler (design), Oldest Volkstedt Porcelain Manufactory (produzione), *Mocha Machine*, porcellana a colaggio, 1923



II.6 - Ceramica decorata ad aerografo prodotta in Germania (varie manifatture), c. 1930



II.7 - Walter Gropius (design), Rosenthal (produzione), servizio da tè *TAC1*, porcellana, 1966



II.8 - Guido Andlovitz (design), Società Ceramica Italiana di Laveno - Verbano (produzione), servizio da tè, forma *Sfera*, porcellana, 1933



II.9 - Elsie Schwarz Dölker, anni Sessanta, foto archivio Dölker

DOMUS



Industria Ceramica Salernitana - Domus Nova - Milano

Foto Bombelli

Di bel carattere mediterraneo sono le gustose ceramiche di Vietri sul mare, verso le quali si rivolge un sempre più vasto interesse.



II.10 - Industria Ceramica Salernitana - Domus Nova - Milano, in «Domus», Milano, gennaio 1930



II.11 - Richard Dölker e Elsie Schwarz, anfora con la caduta delle mura di Gerico, terracotta smaltata decoro a rilievo, 1929-33, coll. privata (Fiocco, Salerno)



II.12 - Sala di stoccaggio dei prodotti dell'Industria Ceramica Salernitana nel 1929-30, foto archivio Dölker



II.13 - Elsie Schwarz, fauno bambino, terracotta, anni Sessanta-Settanta, coll. Dölker, foto archivio Dölker



II.14 - Elsie Schwarz, angioletti con fiori e violino, maiolica, 1927-33, coll. privata (L. Liguori -T. Salsano, Vietri sul Mare)



II.15 - Elsie Schwarz, madre con due bambini, maiolica, 1927-33, Museo della Ceramica di Vietri



II.16 - Elsie Schwarz, madre che allatta o Madonna dell'Umiltà, maiolica, 1927-33, coll. Dölker



II.17 - Sala di modellazione dell'Industria Ceramica Salernitana: in primo piano Elsie Schwarz seduta al tavolo da lavoro e Richard Dölker in piedi



II.18 - Elsie Schwarz (attr.), Madonne con Bambino, maioliche, I.C.S., fine anni Venti, coll. private



II.19 - Elsie Schwarz (attr.), Madonne con Bambino, maioliche, I.C.S., fine anni Venti, coll. private (L. Primicerio, Salerno; U. Raucci - C. Santamaria, Napoli);

II.20 - Elsie Schwarz e Richard Dölker, Madonna con Bambino (fronte e retro), maiolica, firma "E" e logo di Richard Dölker, 1927-33, coll. privata (A. Pozzi, Bergamo)



II.21 - Elsie Schwarz (attr.), Madonna con Bambino, maiolica, I.C.S., fine anni Venti, coll. privata (E. Camponi, Roma), ripr. in FELICE 1930, tav. 70



II.22 - Elsie Schwarz, San Francesco, maiolica, 1927-33, Museo della Ceramica di Vietri sul Mare



II.23 - Walter Bosse, frati lettori, maiolica, 1926-1937



II.24 - Elsie Schwarz (attr.), frati reggilibro, maiolica, I.C.S., fine anni Venti, coll. privata



II.25 - Elsie Schwarz, Giona con il grande pesce, maiolica, anni Settanta, coll. Dölker



II.26 - Elsie Schwarz, musici, maiolica, firma "ELS" e logo I.C.S., 1927-29, coll. privata (E. Camponi, Roma)



II.27 - Elsie Schwarz (attr.), musici, maiolica, I.C.S., fine anni Venti, coll. privata



II.28 - Elsie Schwarz (attr.), violinista, maiolica, I.C.S., 1927-29, coll. privata; Walter Bosse, violinista, maiolica, anni 1926-1937



II.29 - Elsie Schwarz, soldatini austriaci, maiolica, 1927-33, Museo della Ceramica di Vietri sul Mare



II.30 - Clara Garesio nel suo studio, 2014



II.31 - Clara Garesio, *Santi e Martiri*, terracotta dipinta a smalti, 1956, XIV Premio Faenza (sez. studenti), MISA, Faenza



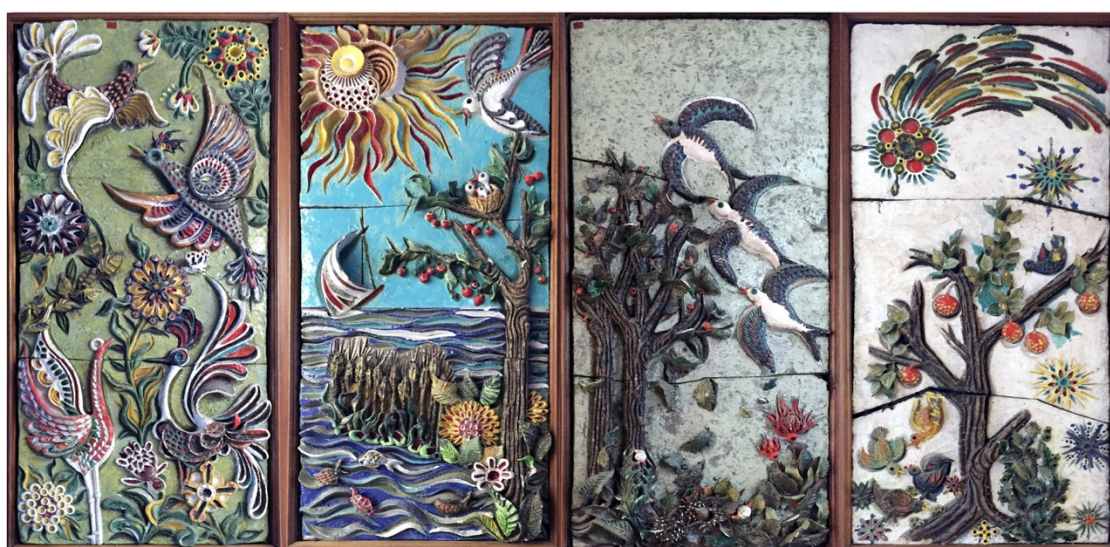
II.32 - Clara Garesio, vaso e tavola di progettazione, maiolica e tempera e inchiostro su carta, 1958, MIAAO, Torino



II.33 - Clara Garesio, piatto, porcellana dipinta a terzo fuoco, 1969



II.34 - Clara Garesio, scacchi, refrattario dipinto a smalti, 1963



II.35 - Clara Garesio, *Le quattro stagioni*, refrattario dipinto a smalti, 1964, Istituto Denza, Napoli



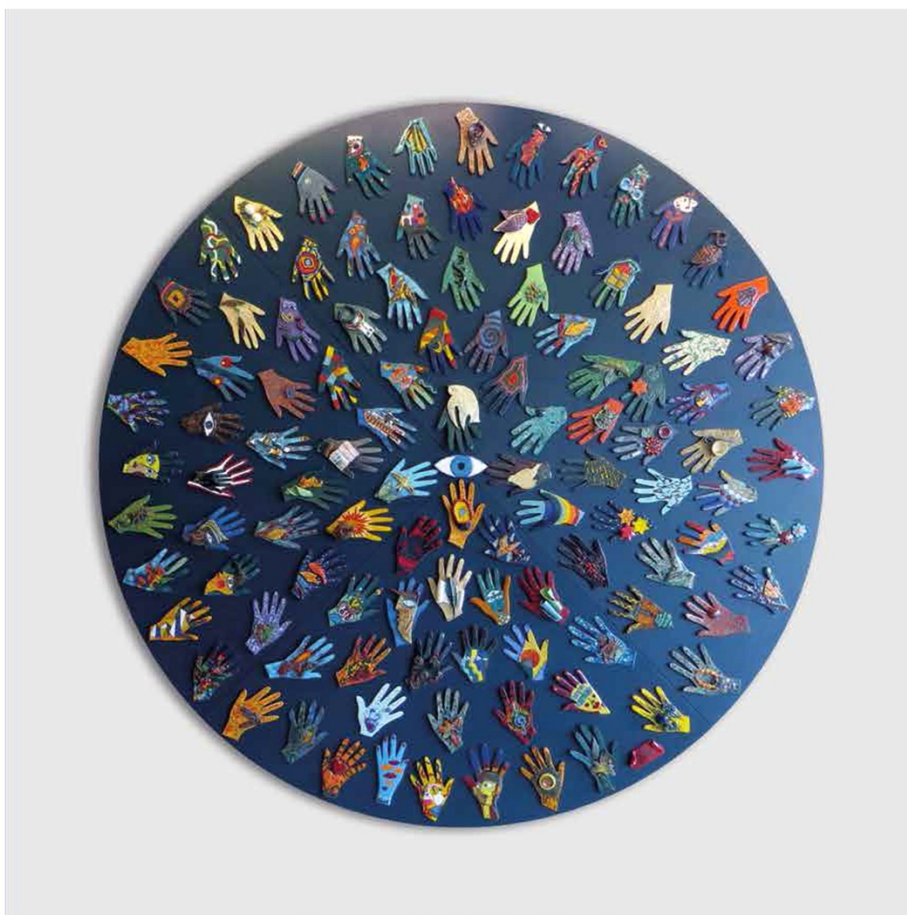
II.38 - Clara Garesio, *Architetture oniriche*, terracotta dipinta a smalti, 2007-12



II.39 - Clara Garesio, *Fiorire è il fine*, installazione, terracotta dipinta a smalti, 2015



II.40 - Clara Garesio, *Blue Mandala*, terracotta dipinta a smalti, 2010, MIC, Faenza



II.41 - Clara Garesio, *In women's hands*, terracotta dipinta a smalti, 2012, Palazzo delle Nazioni Unite, Ginevra



II.42 - Clara Garesio, contenitori, grès dipinto a smalti, 1957, MISA, Faenza



II.43 - Clara Garesio, vaso, maiolica, 1956, MISA, Faenza



II.44 - Clara Garesio, ciotole, terracotta dipinta a smalti, 1956



II.45 - Clara Garesio, vasi, terracotta dipinta a smalti sabbiati, 1958-1966



II.46 - Clara Garesio, *Resurrezione*, porcellana e terracotta dipinta a smalti, 2008



II.47 - Marguerite Friedlaender al tornio nel proprio studio a Pond Farm, c. 1940



II.48 - Marguerite Friedlaender, versatoio, argilla refrattaria dipinta a smalti, workshop di Dornburg, 1922-23



II.49 - Marguerite Friedlaender (design), Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin (produzione), serie di vasi *Halle*, porcellana, 1930



II.50 - Pond Farm Pottery, Guerneville, California



II.51 - Marguerite Friedlaender, vaso, argilla refrattaria decorata a incisione, c. 1970



II.52 - Marguerite Friedlaender, piastra traforata a bassorilievo, argilla colorata con smalti, anni Settanta



II.53 - Eva Stricker Zeisel, 2011



II.54 - Eva Stricker Zeisel (design), Schramberger Majolikafabrik, Schramberg (produzione), servizio da caffè (forma 3366, decoro 3669), maiolica, 1931



II.55 - Eva Stricker Zeisel (design), Schramberger Majolikafabrik, Schramberg (produzione), servizio da caffè (forma 3269, decoro 3526 *Mondrian*), maiolica, 1929



II.56 - Eva Stricker Zeisel (design), Universal Potteries (produzione), set da tavola *Stratoware*, terraglia, 1942



II.57 - Eva Stricker Zeisel (design), Red Wing Pottery (produzione), sale e pepe *Town and Country*, porcellana, 1946



II.58 - Eva Stricker Zeisel (design), Western Stoneware Company (produzione), sale e pepe bird-shaped collection, porcellana, 1954

III. LA QUESTIONE DELLA FORMA: CERAMICA INFORMALE E *FREE FORM*

III.1 *La libertà della forma nella ceramica di Antonia Campi e di Enrico Baj*

In un momento della storia italiana particolarmente articolato e dinamico come l'immediato dopoguerra e in un ambiente culturale, quello milanese, oltremodo vitale e aperto al dialogo con l'estero si sviluppano con percorsi tangenti due personalità artistiche di primo piano, il cui contributo si rivela determinante per gli sviluppi della creatività nel nostro Paese. Si tratta di Antonia Campi e di Enrico Baj. Due artisti tra loro molto distanti per personalità, linguaggio e obiettivi, ma accomunati da un approccio incondizionatamente libero e ironico all'arte e, nello specifico, alla ceramica. Ciascuno interprete a suo modo delle istanze di profondo rinnovamento espresse dalla propria epoca e promotore di una piccola grande rivoluzione, che dall'invenzione di una nuova estetica della forma, o meglio di un'anti-forma dell'oggetto d'arte o di design, arriva a coinvolgere la sfera della comunicazione, della funzione e del significato sociale dell'opera stessa.

Proprio come le morfologie embrionali pre-figurative dipinte o plasmate da Baj, le forme modellate da Campi nascono da una presa di posizione antirazionalista, rifiutano l'assoggettarsi al rigore e al purismo della geometria euclidea per affiliarsi a un sentimento estetico di marca più organicista, che conferisce naturalezza e spontaneità al corpo dell'oggetto e persino un imprevisto senso di tenerezza, che deriva dall'evocazione di stadi iniziali d'esistenza. Per entrambi la forma non è negata, ma ripensata dall'origine e liberata dalle regole compositive convenzionali, cosicché essa sembra prendere vita e svilupparsi del tutto autonomamente, come per azione di forze endogene, nell'universo materico messogli a disposizione dall'artista. Nel primo caso, tuttavia, si tratta di un'invenzione libera che, nel tradursi in realtà oggettuale, è incanalata entro i margini di un percorso progettuale e operativo rigoroso e scientifico in quanto l'opera è destinata alla produzione seriale industriale, mentre nel secondo, all'autonomia dell'ideazione corrisponde l'autodeterminazione dell'azione reificativa, che è assunta dall'artista essa stessa come fine della creazione artistica.

In entrambi i casi, infine, le ricerche condotte dagli artisti rappresentano un'occasione di arricchimento e di scambio per la cultura italiana, in quanto rielaborano, in formulazioni di pregnante presenza espressiva, un cospicuo bagaglio iconografico, concettuale e tecnico desunto dal panorama dell'arte e del pensiero contemporaneo internazionale, riversandolo nella creazione artistica e nel disegno industriale e portandolo così al grande pubblico.

III.2 *La ceramica nel panorama artistico del secondo dopoguerra in Italia*

III.2.1 *Nuove frontiere dell'arte a Milano*

Al termine del secondo conflitto mondiale, dopo una cesura di circa due decenni, durante i quali

l'Italia resta a margine delle proposte avanguardistiche avanzate nei paesi d'oltralpe e negli Stati Uniti, la volontà di recuperare velocemente il terreno perduto porta nel mondo dell'arte italiana una ventata di rinnovamento e in un generale fermento culturale si determinano quei fenomeni che faranno di questo momento uno tra i più floridi e fecondi per la storia dell'arte contemporanea del nostro Paese.

Inizialmente uno dei fatti artistici più significativi è il raggruppamento, nonostante la diversità di esperienze, influenze e scelte espressive, di esponenti delle nuove generazioni sotto l'etichetta del Fronte Nuovo delle Arti, presentato come uno schieramento di artisti astratto-concreti dal critico Giuseppe Marchiori, in occasione della mostra alla Galleria della Spiga di Milano nel giugno del 1947. Molti dei partecipanti provengono dall'esperienza neocubista del manifesto *Oltre Guernica*⁵³⁰ del 1946 e hanno assunto come proprio riferimento stilistico il Picasso dei tardi anni Trenta e la Nouvelle École de Paris che, a sua volta, coniuga Cubismo e Fauvisme. Da una spaccatura di natura sostanzialmente ideologico-politica⁵³¹ questa compagine si scinde ben presto nelle due ali contrapposte del Realismo socialista e dell'Astrattismo. In realtà già nello stesso 1947 a Roma gli astrattisti del Gruppo Forma 1 firmano un manifesto nel quale prendono posizione contro il conformismo realista, dichiarando il loro interesse per la forma pura e proclamandosi «formalisti e marxisti, convinti che i termini marxismo e formalismo non siano inconciliabili».⁵³² Alla fine del 1948 nasce poi a Milano il MAC (Movimento Arte Concreta)⁵³³ per volontà di Gillo Dorfles, Bruno Munari, Gianni Monnet e Atanasio Soldati, come proseguimento del concretismo introdotto negli anni Trenta da Theo Van Doesburg, Jean Arp, Wassilij Kandinskij e ripreso poi da Max Bill, secondo il quale l'arte si esprime per mezzo di forme, linee e colori provenienti

⁵³⁰ *Oltre Guernica* è un manifesto artistico pubblicato sulle pagine del periodico mensile di arte e letteratura «Numero» (n. 2, a. II), stilato a Milano nel 1946 da un gruppo di artisti di marca realista, nel quale si ribadisce la necessità del legame con la realtà e la scelta della figurazione. Tra i firmatari vi sono: Giuseppe Ajmone, Aldo Bergolli, Arturo Bonfante, Gianni Dova, Ennio Morlotti, Giovanni Paganin, Cesare Peverelli, Vittorio Tavernari, Gianni Testori, Emilio Vedova, Ibrahim Kodra, tutti artisti appartenenti al Fronte Nuovo delle Arti.

⁵³¹ In occasione della partecipazione del Fronte Nuovo delle Arti alla mostra curata dall'Alleanza della Cultura al Salone del Palazzo del Podestà a Bologna nel 1948, il Segretario del Partito Comunista, Palmiro Togliatti, esprime riprovazione per la produzione artistica non allineata all'ortodossia estetica del Realismo Sociale d'ispirazione sovietica.

⁵³² Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giulio Turcato firmano nell'aprile del 1947 il *Manifesto del Gruppo Forma 1* (CAMEL 2013, p. 104). Per il Gruppo Forma 1 si veda S. LUX - G. BONASEGALE, *Forma 1 e i suoi artisti, 1947-1997*, catalogo, Roma, Argos, 1998.

⁵³³ Per una bibliografia sul MAC si veda: E. CRISPOLTI (a cura di), *Movimento Arte Concreta 1948-1952*, catalogo, Roma, Edieuropa/De Luca Editori d'arte, 2003; L. CAMEL, *Movimento Arte Concreta 1948-1958*, Modena, Galleria Fonte D'Abisso Edizioni, 1987; G. MAFFEI - L. BERNI CANANI - M. VIANELLO, *M.A.C. Movimento Arte Concreta. Opera editoriale*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004.

direttamente dall'immaginazione dell'artista e non dall'astrazione di oggetti sensibili.⁵³⁴ Negli anni seguenti (fino al 1958) il MAC si estende a tutto il Paese e include non solo pittori e scultori, ma anche architetti, designer e grafici, all'insegna della *sintesi delle arti* e di un crescente interesse per il disegno industriale. Intanto, sempre a Milano, non tarda a manifestarsi la nuova frontiera artistica dello Spazialismo di Lucio Fontana che, in antitesi alle due principali tendenze in atto, astrattista e figurativa, avanza la proposta di superare *in toto* l'arte del passato, per concepire l'opera come unità multisensoriale: «Si richiede un cambiamento nell'essenza e nella forma. Si richiede il superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica. È necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spirito nuovo».⁵³⁵ Rientrato in Italia dall'Argentina nel 1947, Fontana riprende qui l'esperienza argentina del *Manifesto Blanco*,⁵³⁶ nel quale era apparso per la prima volta il *concepto espacial*, principio e *summa* del suo lavoro, e pubblica il *Manifesto dello Spazialismo*, alla cui prima stesura (1947) fanno seguito, fino al 1953, ulteriori cinque redazioni, nelle quali l'artista propone l'adozione di nuovi *media* di comunicazione, anche mutuati dalla scienza e dalla tecnologia, in grado di modificare la realtà dell'opera e di introdurre lo spettatore in una dimensione nuova e avvolgente attraverso la sintesi di «colore, suono, movimento, spazio, integranti un'unità ideale e materiale».⁵³⁷ Sono gli anni dell'«era spaziale», del lancio dei primi satelliti, e ciò si ripercuote sull'arte in un modo nuovo di considerare lo spazio, non come vuoto o assenza, ma piuttosto come materia sulla quale intervenire.

Nondimeno è sentita dai giovani artisti milanesi l'influenza dell'arte europea, nella quale la lezione più radicale del Surrealismo è confluita nell'azione di alcuni gruppi, come Surrealismo rivoluzionario e CoBrA, che di lì a poco (dal 1952) sarebbero stati raccolti dal critico francese Michel Tapié sotto la comune etichetta di Informale,⁵³⁸ in riferimento alla loro proposta di assoluta evasione dell'immagine da qualsiasi categoria formale, sia figurativa che astratta, o *art autre*, così da rimarcare il carattere di rottura con ogni esperienza artistica precedente. Si tratta di una tendenza

⁵³⁴ L'arte, secondo Dorfles «non proviene da nessun tentativo di astrarre da oggetti sensibile, fisici o metafisici, ma è basata soltanto sulla realizzazione e sull'oggettivazione delle intuizioni dell'artista, rese concrete in immagini di forma-colore, lontane da ogni significato simbolico, da ogni astrazione formale, e miranti a cogliere solo quei ritmi, quelle cadenze, quegli accordi, di cui è così ricco il mondo dei colori» (CARMEL 2013, p. 90).

⁵³⁵ La citazione è tratta dal *Manifesto Blanco* (Buenos Aires, 1946) e riportata in DE SANNA 1993, p. 162.

⁵³⁶ Mossosi in Argentina nel 1940 per un concorso artistico, Fontana è costretto dallo scoppio della guerra a trattenersi oltreoceano fino al 1947. Qui prosegue l'attività di scultore e insegna all'Accademia di Belle Arti di Buenos Aires. Nel 1946, è il principale ispiratore del *Manifesto Blanco*, nel quale tuttavia non compare tra i firmatari, probabilmente a causa del proprio ruolo di docente.

⁵³⁷ La citazione è tratta dal *Manifesto Tecnico dello Spazialismo* (Milano, 1951) e riportata in DE SANNA 1993, p. 167.

⁵³⁸ La definizione «informale» appare per la prima volta nel testo critico di Michel Tapié, *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Parigi, Gabriel-Giraud et fils, 1952.

che, seppure in un articolato ventaglio di varianti espressive, manifesta come comune denominatore l'inclinazione dell'artista a rivolgere lo sguardo verso il proprio mondo interiore e ad interpretare la realtà secondo un pensiero esistenzialista, ossia fondato su una percezione di precarietà, insensatezza e limitatezza della condizione umana, come nella dottrina di Jean Paul Sartre.⁵³⁹ Secondo il filosofo francese l'uomo, ormai privo di qualsiasi riferimento esterno o certezza, in un mondo ostile o quantomeno estraneo, ha come unico appiglio la propria esistenza e ciò si traduce artisticamente in un uso allusivo di segni e colori all'essenza primigenia della vita e alle sfere più profonde dell'Io. Pur non essendo un movimento programmatico o organizzato, l'Informale si connota per l'adozione di alcuni principi ricorrenti, quali il rifiuto delle regole tradizionali della composizione e in generale di qualsiasi struttura o progetto aprioristico nella creazione dell'opera. Da ciò la valorizzazione dell'improvvisazione, del caso e del gesto incontrollato, specie nei suoi aspetti più istintuali e liberatori, in linea con le esperienze americane dell'Action Painting e dell'Espressionismo Astratto. Essenziali sono, inoltre, la pregnanza espressiva del segno e l'interesse per la fisicità dell'opera, sia come adozione sperimentale di tecniche e materiali inediti per l'arte, che come enfattizzazione delle qualità visive e tattili della materia utilizzata nel processo creativo.

A Roma, nel 1949, nasce il gruppo Origine (Mario Ballocco, Alberto Burri, Ettore Colla e Giuseppe Capogrossi), che, facendo esplicito riferimento alle ricerche contemporanee internazionali, abbandona i materiali tradizionali della pittura, latori di codici usuali, in favore della sperimentazione di nuove tecniche più idonee alla libera e incondizionata espressione gestuale e generatori di nuove tipologie di oggetti artistici. Nello stesso tempo a Milano fondamentali stimoli in direzione informale sono offerti dalle esposizioni personali del tedesco Wols (galleria Il Milione, 1949) e dell'americano Jackson Pollock (Galleria del Naviglio, 1950), le quali contribuiscono alla maturazione di un movimento di particolare forza progressista, il Nuclearismo, che fa propria l'istanza di rinnovare il mezzo espressivo in direzione istintuale e materica, caricandolo inoltre delle suggestioni prodotte dai drammatici eventi delle bombe atomiche di Hiroshima e Nagasaki. In tal modo le proposte avanzate dai promotori di questa nuova tendenza, Enrico Baj e Sergio Dangelo, pur essendo «allineate con la pittura del momento, cioè con l'*informale* e l'*action painting* di Pollock, Wols e compagni»,⁵⁴⁰ hanno nel tema del nucleare la loro specificità e l'elemento che le colloca nel vivo del loro tempo. Grazie a un nuovo linguaggio espressivo *prefigurativo*,⁵⁴¹ questi artisti

⁵³⁹ Jean-Paul Sartre presenta per la prima volta la sua teoria nella conferenza *L'existentialisme est un humanisme* del 1945, pubblicata l'anno seguente nel testo omonimo (JEAN-PAUL SARTRE - P. CARUSO, *L'Esistenzialismo è un umanismo*, Milano, Ugo Mursia, 1963).

⁵⁴⁰ BAJ, *Il vichingo arrivò alla Centrale alle dodici e trenta. Intervista di Maurice Fréchuret a Enrico Baj*, in TIGLIO 1988, p. 50.

⁵⁴¹ La definizione è tratta dal titolo *Prefigurazione* della mostra degli artisti Baj, Colombo, Dangelo e Mariani

materializzano nelle proprie opere, come fossero presagi, macchie che alludono a stadi primordiali della materia (Dangelo), spazi cosmici attraversati da vortici energetici, paesaggi simili a scenari postatomici, presenze embrionali o protoumane (Baj): «Le forme si disintegrano: le nuove forme dell'uomo sono quelle dell'universo atomico, le forze sono cariche elettroniche».⁵⁴²

Fortemente motivati al confronto con le posizioni più avanzate del pensiero artistico internazionale, i Nucleari stabiliscono contatti con gli artisti di CoBrA,⁵⁴³ un collettivo di giovani artisti visivi e poeti danesi, belgi e olandesi, nato nel 1948 con forti implicazioni politiche rivoluzionarie. Per CoBrA l'arte ha un significato etico-esistenziale, piuttosto che una valenza estetica, in quanto azione catartica di affrancamento dai condizionamenti omologanti del sistema culturale, politico e sociale dominante. In tal senso l'azione artistica va espressa in maniera diretta, non mediata dall'intelletto, affidandosi a una gestualità spontanea e infantile e a un linguaggio a metà strada tra figurazione espressionistica e astrazione, generatore di immagini primitive e fiabesche, narranti l'utopia di un mondo libero: una sorta di «isola di sogno» – come scrive Willemijn Stokvis⁵⁴⁴ –, popolata da «miti giocosi o di arte popolare».⁵⁴⁵ Accanto alla mancanza di regole nel lavoro, parte fondamentale della poetica CoBrA sono la modalità collaborativa dell'esperienza creativa, che coinvolge pittori, scultori e poeti in opere collettive e attività multidisciplinari, e la

nel 1953 (11-30 giugno) allo Studio B24 di Milano ed è adottata dal critico Enrico Brenna per rimarcare la differenza da ogni altra manifestazione pittorica coeva: figurativa, astratta o informale: «Un gruppo di pittori ha voluto rompere questo statico incanto (della pittura formalista), lo ha voluto distruggere con una tempesta frenetica di macchie esasperate come allucinazioni o come follia stessa: a sottolineare la loro ansia così attuale, si sono chiamati “nucleari”. Hanno voluto distruggere e si sono trovati in un mondo da incubo. Così una volta disintegrata, hanno tentato di ricomporre la pittura, ne ricercano i simboli e le ragioni di vita. Sono in una fase che diremo di prefigurazione e la loro materia prende una forma che se non è ancora definita è in divenire» (BRENNI, in BAJ 1983, p. 173).

⁵⁴² La citazione è tratta dal *Manifesto della Pittura Nucleare* firmato da Enrico Baj e Sergio Dangelo (Bruxelles, 1952) e riportata in CRISPOLTI 1973, p. 17.

⁵⁴³ Fondatori del movimento CoBrA – acronimo di Copenaghen, Bruxelles e Amsterdam – furono gli scrittori belgi Christian Dotremont e Joseph Noiret, i pittori olandesi Karel Appel e Constant (Constant Anton Nieuwenhuys) e il belga Corneille (Corneille Guillaume Van Beverloo), che avevano fatto parte del Gruppo Sperimentale, fondato ad Amsterdam qualche mese prima, e il pittore danese Asger Jorn (Jorgensen). In seguito vi aderirono molti altri artisti, tra i quali Pierre Alechinsky, Robert Jacobsen, Ejler Bille, Pol Bury, Karl Otto Götz, Carl Henning Pedersen, Jacques Doucet, Stephen Gilbert, Jean Michel Atlan, Svavar Gudnason. Nello spirito di un'arte collettiva, i confini tra la parola scritta e la pittura spontanea erano tutt'altro che rigidi: scrittori come Dotremont e Lucebert (Lubertus J. Swaanswijk) dipingevano, pittori come Corneille e Constant scrivevano. Il risultato fu una notevole sinergia di immagine e parola. Per una bibliografia essenziale su CoBrA si veda: M. VANNI, *Gruppo Cobra. Creatività e provocazione*, Poggibonsi, Carlo Cambi Editore, 2006; S. HOME, *Assalto alla cultura. Correnti storiche dal Lettrismo a Class War*, Bertolo, AAA Edizioni, 1996; M. BANDINI, *L'estetico il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-57*, Torino, L'officina, 1977.

⁵⁴⁴ STOKVIS 1987, p. 20.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

forte accentuazione sperimentalista, sia dal punto di vista dei contenuti, che da quello dell'impiego di nuovi processi tecnici e materiali. Quest'ultimo aspetto rappresenta un significativo punto di tangenza tra CoBrA e Spazialismo⁵⁴⁶ e, in particolare, tra il pensiero dei principali teorici e animatori dei due gruppi, Asger Jorn e Lucio Fontana, entrambi persuasi della necessità di attualizzare l'opera d'arte, rendendola corrispondente alle esigenze dell'epoca e alla sensibilità dell'uomo moderno, e di superare la scissione tra differenti forme d'arte, e in particolare tra arte e architettura, assegnando a entrambe il compito di interagire nella creazione di spazi in cui il fruitore possa ricevere positive sollecitazioni percettive, tali da stimolarne la fantasia e l'immaginazione. Ugualmente significative sono le affinità d'orientamento tra CoBrA e Nuclearismo nell'uso libero e spregiudicato del caso nella creazione dell'opera – ad esempio gli effetti incontrollati prodotti dall'incontro degli smalti con l'acqua nelle opere di Baj e Dangelo –, nella superiorità assegnata al processo sperimentale piuttosto che all'oggetto che ne scaturisce e nella rivendicazione del non-professionismo dell'arte, come antidoto allo sconfinamento nella propaganda o nell'artigianato.

III.2.2 *La lezione di Picasso: l'approccio ceramico del maestro e i contatti con l'Italia*

Nel 1947, in un momento luminoso e felice della propria vita artistica e personale, Pablo Picasso approda all'arte fittile dalla “pura” pittura. A sessantasette anni, oramai nel pieno della sua maturità artistica, il maestro si trasferisce stabilmente sulla Costa Azzurra e qui, sospinto dalla sua irrefrenabile curiosità, comincia a frequentare l'atelier ceramico Madoura dei coniugi George Ramié e Suzanne Douly a Vallauris – città tradizionalmente votata alla produzione ceramica – scoperto quasi per caso nell'estate precedente, in un pomeriggio spensierato (21 luglio 1946), trascorso a modellare con la creta tre piccole sculture di un satiro e due tori.

Ammaliato dalla docile lavorabilità dell'argilla e dalla magia del forno, che gli rivela inaspettate mutazioni della materia e del colore⁵⁴⁷ e che gli promette una bellezza inalterabile al tempo, Picasso

⁵⁴⁶ Se Jorn e Fontana si incontreranno ad Albisola nel 1954, i primi contatti di CoBrA con l'Italia risalgono già al 1949 e si materializzano nello scambio di informazioni e proposte tra le redazioni del periodico «Le Petit Cobra» – una sorta di supplemento all'organo ufficiale del gruppo, la rivista «Cobra», contenete informazioni sulle attività collaterali del movimento – curato da Christian Dotremont e il trimestrale «Numero», fondato a Firenze nello stesso anno dalla pittrice argentina Fiamma Vigo, la cui attività culturale si configura come uno strumento fondamentale di penetrazione dei fermenti e delle correnti artistiche internazionali nell'ambiente intellettuale fiorentino. Nell'*entourage* di «Numero» gravitano artisti, architetti e musicisti, tra i quali Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Edoardo Sanguineti, Arnaldo Pomodoro, Emilio Vedova, Giuseppe Capogrossi, Emilio Scanavino, accomunati dalla preferenza per un'espressione artistica genuina e immediata, vicina all'arte popolare, nel senso di arte fatta dal popolo per il popolo.

⁵⁴⁷ «Ma presumibilmente deve essere stato attirato alla ceramica, oltre alla novità di questa particolare tecnica, anche dal largo margine di intervento manuale che essa gli offriva, e da tutte quelle sorprese, quei giuochi inattesi che gli offrivano le diverse materie impiegate, i colori, le reazioni solo in uno stretto margine

si dedica sfrenatamente a questa attività già sperimentata in passato,⁵⁴⁸ ma questa volta con un interesse e un coinvolgimento duraturi, che accompagneranno di fatto tutto il resto della sua vicenda artistica. La ceramica dispiega, infatti, al maestro spagnolo inaspettati orizzonti creativi, consentendogli di dar corpo a una notevole produzione artistica che ammonta a oltre quattromila pezzi unici e spazia dalle figure scultorie al vasellame, alle piastre dipinte e scolpite. In una prima fase egli usa la ceramica prevalentemente come supporto per fare pittura o incisione utilizzando piastre e soprattutto piatti di forma generalmente rettangolare prodotti a stampo nella manifattura Madoura (ne realizza oltre seicento in un anno) (figg. III.1-III.4). Si serve cioè della superficie piana del piatto crudo o in biscotto per tracciarvi col pennello e/o con la stecca, con un linguaggio rapido, sicuro e sintetico, generalmente a monocromo o con pochi colori, un universo narrativo popolato da nature morte, uccelli, esseri marini, tauromachie, figure mitologiche o leggendarie dell'antico mondo mediterraneo, come fauni, sirene e centauri, senza trascurare di decorare sempre anche il lato rovescio del piatto. Nell'opera *Donna* (fig. III.5) del 1948 Picasso dipinge, incide e lavora a rilievo tre piastre rettangolari dagli spigoli arrotondati che si è fatto appositamente realizzare dalle maestranze di bottega, sulle quali scompone il corpo di una donna in tre sezioni, creando un illustre precedente ad analoghi smembramenti della figura umana più ricorrenti nella scultura degli anni Cinquanta a partire dall'esperienza informale.⁵⁴⁹ In un momento successivo Picasso affronta il volume, cioè passa a decorare anche vasi, bottiglie, anfore, versatoi, sfruttando convessità, concavità, anse, colli o becchi delle forme tradizionali delle stoviglie allo scopo di conferire tridimensionalità all'immagine dipinta, spesso traendo direttamente ispirazione dalla forma dell'oggetto per inventare il soggetto, come nel vaso *Uccello* (fig. III.6), notevole per l'eleganza della forma oltre che per l'effetto dovuto alla decorazione con la tecnica della "riserva".⁵⁵⁰ In una terza

prevedibili operate dal fuoco; e c'è da crederlo, da quella punta di magia che sta nel gesto del vasaio che rapidamente, a colpo di piede e con una carezza lunga di mano, sforma la terra molle e l'alza, la torce, l'incava; e basta una breve pressione o l'apertura delle dita per chiudere un collo e forzare un orlo; la magia cioè di quella forma che cresce nell'aria con l'obbedienza docile alla mano e ai capricci della mente» (Valsecchi 1953, p. 31).

⁵⁴⁸ Picasso ha già trascorsi ceramici, avendo familiarizzato con quest'arte già da bambino nelle botteghe ceramiche della natia Malaga, poi avendola sperimentata negli anni 1906-07 a Parigi, nel laboratorio dell'amico Paco Durrio, presso il quale ha potuto anche ammirare alcune ceramiche di Paul Gauguin, e poi dal ceramista André Metthey, dove lavorano anche i Fauves. Anche gli anni Venti registrano incursioni di Picasso in territorio ceramico, quando dipinge due vasi con il ceramista Jean Van Dongen, ora al Museo Picasso di Parigi.

⁵⁴⁹ Cfr. par. III.2.3.

⁵⁵⁰ «Picasso dapprima immerge il vaso in un ingobbio nero colorato con ossido, poi dipinge con cera alcune parti della superficie. Queste parti "resistono" all'ingobbio bianco e vetrina, che vengono successivamente applicati, e la cera, decomponendosi durante la cottura, lascia apparire il colore sottostante. Le sgocciolature di vernice e la differenza di strati di ingobbi e vetrine derivante da questo procedimento danno l'illusione del piumaggio, specie sulle parti laterali, e conferiscono inoltre un aspetto di reale tridimensionalità alla superficie del vaso» (McMully 2000, p. 23).

fase crea lui stesso il corpo della ceramica. Talvolta disegna forme originali che vengono realizzate dal maestro vasaio Jules Agard, ma più spesso sperimenta tecniche di modellazione non convenzionali nelle quali sovrappone il suo gesto a quello dell'artigiano: plasma pesci e altri alimenti che dispone come nature morte in piatti da portata, lavora sulle sagome del vasellame appena tornite, deformandole oppure assemblandone le parti elementari, così da ottenere, come in un processo di metamorfosi, nuove forme, spesso non più idonee alla destinazione d'uso originaria, in quanto trasmutate dalla natura di oggetti comuni a quella di figurazioni artistiche che evocano immagini della sua terra natia, personaggi femminili o animali (pesci, colombe, galli, cavalli, capre, civette). In altri casi assembla come *ready-made* frammenti di stoviglie, mattoni, elementi in refrattario di corredo da forno (fig. III.7), residui vari delle cotture, poi completati e uniti in cottura dal colore a smalto. Infine, applica la sua curiosità e il suo geniale intuito ai processi e alle materie (argille e ossidi), divertendosi a combinare e reinventare in maniera eterodossa varie tecniche di decorazione (smalti, ingobbio, vetrine, maiolica, "riserva", pastelli), così da sperimentare inediti effetti pittorici, cromatici e materici. Le qualità tattili dell'opera, in particolare, sono percepibili nella ceramica di Picasso in misura non minore di quelle visive e, come osserva Marco Valsecchi, «lo si riscontra anche in tutta quella ricca variazione di rilievi, di nodi, di grumi, di graffi che costellano i suoi piatti come una superficie lunare».⁵⁵¹

La scoperta della ceramica si accompagna in Picasso a una svolta espressiva, che si manifesta nel passaggio dall'intensa drammaticità e violenza delle tele del periodo immediatamente precedente alla traduzione in forme di ispirazione arcaica di un'immagine arcadica, serena e gioiosa del creato, quasi che la prossimità con il Mediterraneo e la pratica dell'antico mestiere lo riconnettano all'origine della storia e dell'uomo, accendendo in lui una luminosa speranza di pace: «strano – dichiara lo stesso artista – a Parigi non ho mai disegnato un fauno, un centauro o un eroe mitologico... è come se vivessero soltanto qui».⁵⁵² Il maestro di Malaga si rivolge perciò alla ceramica con uno stato d'animo di letizia ed euforia, con una fantasia libera e con un approccio istintivo, che piega la materia, le sue tecniche, la sua storia millenaria al suo estro d'artista. Come scrive Tullio Mazzotti, nel resoconto della sua prima visita al pittore, a Vallauris, nel 1948, in compagnia di Agenore Fabbri: «Picasso è un genio e ha naturalmente capito che per fare del nuovo in quest'arte millenaria, doveva affrontare la creta in uno stato di verginità assoluta».⁵⁵³ Nondimeno egli apprende rapidamente le regole e i processi della ceramica, li osserva con quella sua rara capacità

⁵⁵¹ VALSECCHI 1953, p. 31

⁵⁵² McMULLY 2000, p. 32.

⁵⁵³ PONTI 1948, p. 25.

di trarre «l'impossibile dall'insospettato»,⁵⁵⁴ li comprende, ne diviene presto esperto conoscitore,⁵⁵⁵ pur senza esercitarne una pratica diretta in ogni fase, ma servendosi talvolta dell'abilità fabbrile delle esperte maestranze della manifattura Madoura; poi, con geniale intuizione, da quei percorsi già battuti si allontana, diverge, inventa strade nuove, talvolta impervie, ma altrettanto valide di quelle consuete, così da liberare inedite possibilità tra quelle pressoché infinite implicite a quest'arte. George Ramié rende una sua testimonianza di questo febbrile entusiasmo del conoscere e del fare:

«chiunque sia destinato a svolgere un ruolo di partecipazione accanto a Picasso, in qualsiasi momento può trovarsi ad affrontare questioni sorprendenti. Lo spirito inventivo, naturalmente, va sempre oltre la triste convenzione delle abitudini e della sterile e sistematica quotinarietà. [...] questo delirio geniale, sempre in opposizione, genera innovazioni del tutto imprevedibili ma, in definitiva, di incontestabile sottigliezza».⁵⁵⁶

E anche il pittore ceramista Philippe Artias, testimone del lavoro del “Maestro di Vallauris”, racconta che: «rapidamente egli aveva nuove leggi che erano valide quanto le norme precedenti. Nuove regole del gioco»,⁵⁵⁷ idonee a soddisfare la sua innata tendenza ad andare oltre ciò che lo aveva preceduto. Sempre riguardo all'approccio empirico di Picasso e del «suo gusto delle combinazioni improvvisate e impertinenti»,⁵⁵⁸ Suzanne Ramié ricorda che:

«Come per tutti i mezzi di espressione artistica di cui Picasso si serviva, anche nel campo della ceramica ha fatto molti esperimenti. Ha provato un sacco di cose rischiose. E se noi avessimo tentato le stesse cose avremmo sbattuto il muso. Invece Picasso, in genere, aveva successo coi suoi esperimenti. È questo appunto il genio».⁵⁵⁹

Lucio Fontana, che fa visita a Picasso dai Ramié nel 1950, scrive nel testo di presentazione per la mostra delle ceramiche dell'artista alla Galleria del Naviglio di Milano di essere rimasto profondamente colpito dalla consapevolezza tecnica acquisita dal maestro spagnolo in così breve tempo e dalla ricchezza della sua produzione ceramica ma, allo stesso tempo, da artista ceramista e

⁵⁵⁴ J. SABARTÉS, *Picasso a Vallauris*, in ARENSI 2003, p. 134.

⁵⁵⁵ L'artista, poeta e scrittore Jaime Sabartes, intimo amico di Picasso, testimonia la padronanza e la conoscenza acquisite dall'artista nell'uso dei materiali e delle tecniche: «quando andai a Vallauris per vedere quello che Picasso aveva realizzato alla Fabbrica di Ceramiche Madoura, rimasi colpito dal linguaggio che usava con i coniugi Ramié parlando di problemi tecnici legati all'attività ceramica: “Forse ci sarebbe voluta una vetrina matt... È per via del fondente... Qui, bastava un semplice alquifoux... Ingobbi... Ossidi... Colorante su biscotto... Smalto cotto... crudo... opaco... Vernici sul silicato... al piombo... Solfuro... Refrattario... A fiamma libera... Caisson soujiles... Insomma, tutte espressioni tipiche, e credo necessarie per loro, che a me risultavano perfettamente incomprensibili» (J. SABARTÉS, *Picasso a Vallauris*, in ARENSI 2003, p. 133).

⁵⁵⁶ RAMIÉ, *Picasso ceramista*, in MORSELLI 2006, p. 34.

⁵⁵⁷ BOJANI 1989, p.n.n.

⁵⁵⁸ VALSECCHI 1953, p. 31.

⁵⁵⁹ QUINN 1995, pp. 14-15.

amante di quest'arte, ne coglie con acuta immediatezza «quel suo spiccato carattere di trascendere la materia usata, per giungere all'opera d'arte»,⁵⁶⁰ cioè la capacità di trattare la ceramica, al pari della pittura, solo come un mezzo per soddisfare la sua personale urgenza di esprimersi e di raccontare la propria continua scoperta del mondo. Questo non vuol dire che Picasso non avverta con sensibile coscienza storica – come sempre quando si confronta con il passato e con la tradizione – il “peso” della materia con la quale si misura, ma piuttosto che egli è capace, nella reificazione della propria idea, di sublimarla, infondendovi la propria energia vitale, come in un atto creativo divino e primigenio che trasmuta gli elementi adeguandoli al proprio fine.

Georges Ramié chiarisce, con queste illuminanti parole, il rapporto dell'artista con la ceramica:

«Durante l'elaborazione di un'opera, Picasso, in azione, cerca di scherzare con il materiale che sin dall'inizio si propone di dominare. Si lascia prendere facilmente dalla voglia di costringere la materia a manifestare quello che non sempre è intenzionata ad esprimere. Perciò, si deve dilettere immaginandosi quanto sia confusa la materia per far fronte, con ingegno, agli enigmi coi quali intende deliberatamente provocarla. Ma sa bene che sempre se compie questa sfida, in questa avventura sarà di nuovo lui quello che avrà ragione!».⁵⁶¹

Proprio questo desiderio di schernire, dominare, forzare, provocare, confondere la ceramica costituisce l'eccezionalità del percorso di Picasso nell'arte fittile, poiché, se da una parte ne lascia emergere le autonome possibilità linguistiche, piuttosto che imporle forme e modi desunti da altre arti, dall'altra ne supera gli schemi e i processi storicizzati per condurla più avanti, in un territorio alieno all'artista e ancora ignoto al ceramista. In realtà, il genio spagnolo, sebbene preso dall'assillo di dare concretezza alla propria dirompente fantasia creativa, non trascura di porsi, a suo modo, in sintonia con la materia, assecondandone ora l'indole espressivo-simbolica, ora quella decorativa, ora persino quella funzionale e domestica, pur consegnando, attraverso il suo ingegno, a ciascuna di queste identità il rango di opera d'arte. Non a caso, per la prima volta, accanto alla produzione di opere uniche, oppure di manufatti artistici da riprodurre in piccola serie,⁵⁶² egli sperimenta, proprio in ceramica, anche il design dell'oggetto d'uso: esegue prototipi e disegni di progetto per pezzi d'autore da realizzare a mano in edizione limitata (da 25 a 500 esemplari), come piatti da portata, versatoi, servizi di maioliche dipinte e/o incise, che sono poi fedelmente replicate a mano dagli artigiani della fabbrica Madoura e recano sul fondo la scritta “Edition Picasso”, e, con l'entusiasmo di ogni nuova scoperta, comunica all'amico ed allora ministro della cultura francese,

⁵⁶⁰ FONTANA, in ARENSI 2003, p. 134.

⁵⁶¹ RAMIÉ, *Picasso ceramista*, in MORSELLI 2006, p. 25.

⁵⁶² A Vallauris, Picasso sviluppa una produzione artistica in serie limitata di bassorilievi realizzati a pressione da lastra incisa in gesso – in alcuni casi la matrice in gesso è sostituita dalla lastra in linoleum lavorata dall'artista per la stampa su carta – da cui sono ricavati i multipli in terraglia, siglati sul retro col marchio “Empreinte Originale de Picasso”.

André Malraux: «Ho fatto dei piatti, te l'hanno detto? Sono molto belli. Ci si può mangiare dentro».⁵⁶³

L'esperienza di Picasso nella ceramica assume la rilevanza di uno dei fenomeni cruciali dell'arte figulina del Novecento, non soltanto per l'enorme influenza stilistica della sua opera sulla produzione ceramica coeva, ma in generale per la valorizzazione dell'arte del fuoco, proprio in ragione dell'avvicinamento ad essa del più geniale e apprezzato artista vivente, con la conseguenza di un rinnovato interesse culturale verso questo settore, che incoraggia alla sperimentazione un gran numero di artisti e designer e consegna al ceramista una inaspettata dignità di artista.

Per meglio considerare l'impatto della figulina di Picasso sull'arte ceramica italiana è utile tracciare un quadro delle fondamentali occasioni di visibilità delle sue ceramiche nel nostro Paese e dei contatti tra il maestro spagnolo e alcuni esponenti della cultura artistica nostrana. Già nel 1948 gli artisti ceramisti attivi ad Albisola Tullio Mazzotti e Agenore Fabbri si recano a trovare Picasso dai Ramié a Vallauris e nello stesso anno, per il tramite di Tullio d'Albisola, Picasso è invitato a esporre le sue prime ceramiche a Faenza. Nel 1949, sollecitato da Gio Ponti,⁵⁶⁴ Gaetano Ballardini, direttore del Museo faentino delle Ceramiche, annuncia dalle pagine della rivista «Faenza»⁵⁶⁵ di aver ricevuto dai coniugi Ramié una lettera nella quale, in risposta alla sua richiesta, si annuncia l'imminente invio di un'opera donata dal maestro alle collezioni del museo. L'anno successivo arriva, infatti, a Faenza il piatto ovale raffigurante la *Colomba della Pace*, eseguito appositamente da Picasso per il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza come memento contro ogni guerra. A questo seguono altri quattro pezzi nel 1951, tra i quali il vaso intitolato *Le quattro stagioni* (fig. III.8), graffito e dipinto, con quattro nudi femminili di sapore classico coperti da drappi, le cui curve sono assecondate dalla sagoma del vaso. Nel disegno, nei colori (bianco, nero e terracotta) e nel racconto che si svolge sulla superficie curva del vaso si evince la forte suggestione della pittura vascolare greca presente soprattutto in alcune ceramiche picassiane degli anni Cinquanta. Ennio Golfieri⁵⁶⁶ dedica alle nuove prestigiose acquisizioni faentine un articolo illustrato sul Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione a Roma, nel quale sottolinea l'eclettismo stilistico del maestro e allo stesso tempo il suo inconfondibile timbro personale: «quattro pezzi, quattro maniere diverse, ma quattro Picasso inconfondibili».⁵⁶⁷

La prima mostra in Italia dedicata alle ceramiche Picasso si tiene agli Amici della Francia a Milano

⁵⁶³ D. FOREST, *La ceramica francese della prima metà del Novecento*, in TERRAROLI-FRANCESCHINI 2007, p. 243.

⁵⁶⁴ Gio Ponti scrive su «Domus»: «Certo sarebbe una cosa importante che nel 1950 Faenza riuscisse ad avere per la sua Settimana della Ceramica, una mostra delle *faïences* di Picasso. Vuol provare Ballardini a chiederlo? Culturalmente sarebbe utile che in Italia si vedessero questi pezzi ormai famosissimi» (PONTI 1949, p. 20).

⁵⁶⁵ BALLARDINI 1949, pag. 142

⁵⁶⁶ GOLFIERI 1952, pp. 21-25.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 25.

(24 febbraio-24 marzo 1951) ed è organizzata grazie alla collaborazione del gallerista e collezionista Carlo Cardazzo. Alcuni mesi dopo la produzione fittile di Picasso è esposta nell'ambito della IX Triennale di Milano (28 giugno-18 luglio 1951) curata da Vittorio Emanuele Barbaroux e qui riscuote da parte del pubblico e della stampa un'accoglienza molto positiva:

«Le Ceramiche [...] sono indiscutibilmente belle. Siamo tutti d'accordo a considerarle tali; e non si potrebbe altrimenti, tanto vivaci, tanto sincere e, vorremmo dire, generosamente rustiche sono quelle terraglie policrome, che rappresentano oggi la maggiore attività del maestro catalano».⁵⁶⁸

A questa mostra segue, nel settembre dello stesso anno, l'esposizione organizzata da Cardazzo nell'Ala Napoleonica del Museo Correr a Venezia, dove sono esposte «cento opere e cioè servizi da pesce, servizi da dolce, servizi da frutta, piatti decorativi rettangolari, ovali, tondi e grandi vasi riprodotti nelle forme e nelle decorazioni più impensate».⁵⁶⁹

In verità a Venezia «le attesissime ceramiche policrome delle quali ci aveva preannunciato l'arrivo sulla Laguna Tullio Mazzotti d'Albisola»⁵⁷⁰ erano agognate già dalla precedente retrospettiva dedicata all'artista e presentata da Renato Guttuso, nell'ambito della Biennale di Venezia del 1948.⁵⁷¹ Quest'ultima, peraltro, era stata la prima partecipazione di Picasso alla prestigiosa rassegna veneziana e in assoluto la sua prima mostra personale in Italia. Nello stesso 1948, nel numero inaugurale di «Domus» alla fine del conflitto mondiale, Gio Ponti aveva pubblicato un articolo dal titolo emblematico *Picasso convertirà alla ceramica, ma noi, dice Lucio Fontana, s'era già cominciato*, nel quale intendeva mettere alcuni punti fermi sul valore artistico della ceramica e sullo spessore dell'esperienza italiana in termini di storia, qualità della produzione e fama degli artisti coinvolti, assumendo come termine di paragone proprio il lavoro di Picasso:

«Picasso non è il solo né il primo artista che si sia volto con emozione alla ceramica, cercandovi quello che la scultura non può dare e la pittura nemmeno, e ciò induce a indagare il destino di questa arte nella quale forma-materia-colore sono una cosa sola. Forma più colore in creazione simultanea (che è diversa cosa di forma colorata, cioè di statua dipinta, per dirla alla grossa), forma più colore (colore di materia, non di pittura) non sono contaminazioni dell'arte pura, ma anzi creano una nuova dimensione pura e unitaria che può giocare attraverso colore, materia e superficie, una vera e propria trasformazione di peso e qualità del

⁵⁶⁸ ZORZI 1951.

⁵⁶⁹ *Ceramiche* 1951.

⁵⁷⁰ ZANZI 1948.

⁵⁷¹ Nell'aprile del 1948 un articolo apparso nella rivista «Emporium» informa i lettori che «Invitato dalla Presidenza della Biennale Pablo Picasso ha accettato volentieri di partecipare alla XXIV Biennale, inviando una scelta di dipinti del periodo 1940-1947 e alcune ceramiche da lui eseguite in questi ultimi mesi a Vallauris. Picasso ha promesso anche di recarsi a Venezia durante l'apertura della Biennale. È la prima volta che il celebre pittore spagnolo espone alla mostra veneziana» (*Picasso* 1948, p. 176). Contrariamente a quanto annunciato dalla stampa, Picasso non manda a Venezia né opere recenti né ceramiche.

volume conferendo alla scultura la magia di una quarta dimensione». ⁵⁷²

In seguito, in vista della Biennale di Venezia del 1950, in veste di Commissario Straordinario della mostra, Gio Ponti aveva pensato a una sezione straordinaria della grande rassegna artistica dedicata all'arte ceramica italiana in dialogo con la recente produzione di Picasso, ma la sua iniziativa era naufragata nella generale indifferenza, tanto che lo stesso architetto, da sempre particolarmente attivo nella promozione dell'arte del fuoco, ne esprimeva il rammarico al Segretario Generale Rodolfo Pallucchini:

«Io avevo messo al centro di questa esposizione Picasso perché in tal modo Venezia avrebbe fatta la prima grande mostra internazionale di Picasso. Attorno a lui avrei voluto vedere pezzi giganteschi di Fontana, e di Cascella [...] e pezzi raffinatissimi e grandi di Leoncillo, e pezzi speciali di Brogini, Santomaso, Sassu, Fabbri, Melandri e Gambone [...] Avremmo mostrato [...] che la ceramica non è un'arte applicata, ma una espressione della pittura e della scultura unita che deve essere accolta nella sala delle arti pure». ⁵⁷³

Dopo Venezia le ceramiche di Picasso sono esposte ancora a Milano, nella personale *Pablo Picasso. Ceramiche* (22 dicembre 1951-4 gennaio 1952) alla Galleria del Naviglio, di proprietà dello stesso Cardazzo, presentate da un saggio di Lucio Fontana, ⁵⁷⁴ che era stato in visita da Picasso a Vallauris nel 1950, accompagnato da Mazzotti, Fabbri e da Franco Garelli. Subito dopo la mostra milanese alcuni pezzi, insieme ad arazzi di Matisse e Moore, partecipano alla collettiva tenutasi alla Galleria del Calibano a Vicenza e, anche questa volta, è Fontana a presentare le opere. In seguito, nelle due importanti retrospettive del 1953, alla Galleria d'Arte Moderna di Roma (a cura di Lionello Venturi) e al Palazzo Reale di Milano (a cura di Franco Russoli), le opere in ceramica affiancano i grandi capolavori, come *Guernica* e *Les Femmes d'Alger*. Nel 1954 nuovamente una delegazione di artisti ceramisti muove da Albisola verso Vallauris, in occasione di una festa organizzata nella cittadina francese in onore del maestro, e ne fanno parte ancora Tullio e Fabbri in compagnia di Aligi Sassu. Infine, nel 1960, il Museo delle Ceramiche di Faenza dedica una mostra monografica all'opera ceramica del maestro.

III.2.3 La stagione informale e gli Incontri Internazionali della Ceramica di Albisola

Nei primi anni Cinquanta, nel piccolo centro di tradizione figulina di Albisola, nella Riviera ligure di Ponente, già fulcro di intensi fermenti artistici legati al Secondo Futurismo, convergono nuove generazioni di artisti, normalmente dediti ad altri linguaggi, che, attratti dalle peculiari qualità espressive della ceramica, utilizzano questo materiale così duttile e versatile per manifestare, secondo modalità estranee a ogni altro *medium*, nuovi significati plastici e pittorici coerenti alla

⁵⁷² PONTI 1948, p. 24.

⁵⁷³ BARBERO 2008,

⁵⁷⁴ L. FONTANA, *Pablo Picasso. Ceramiche*, in «Bollettino della Galleria del Naviglio», Milano, Edizioni Galleria del Naviglio, 1951. Il testo è riprodotto in ARENSI 2003, pp. 134-135.

poetica informale. Il loro lavoro dà vita a una vera e propria esplosione creativa, culminante nell'episodio degli Incontri Internazionali della Ceramica dell'estate del 1954, destinati a segnare una tappa storica fondamentale nel campo della ceramica e dell'arte *tout court*, così come rimarcato nei commenti degli osservatori e nelle numerose testimonianze dei protagonisti. Tra questi ultimi il CoBrA Asger Jorn, in una lettera a Enrico Baj, sottolineerà il valore storico dell'esperienza, ammonendo a non sottovalutarne la portata: «L'estate del 1954 è una cosa importante nella storia dell'arte moderna, non lo dimenticate e non lo nascondete neppure»,⁵⁷⁵ mentre Sergio Dangelo ne commenterà con nostalgia l'autenticità degli intenti:

«in un angolo trafitto della Terra, in questo luogo arso, denso, glorioso, a picco tra sabbie rade e nostalgia che, nel “54-barricata”, si verificò l'ultimo definitivo grande meeting che vide riuniti attorno al disco della gioia, artisti non ancora di carriera libere ali in soli e fiamme e fuochi, prima dell'attuale “french-can-can” che vede i gruppi crearsi per finanza».⁵⁷⁶

E ancora, il critico d'arte Edouard Jaguer evidenzierà il contributo essenziale dell'evento allo sviluppo dell'arte del fuoco:

«Malauguratamente non v'è ragione da opporre al fatto che l'arte della ceramica s'è progressivamente degradata, sino a trasformarsi in tecnica strettamente utilitaria. Ma se nel corso di questi ultimi anni si è potuta ritrovare l'originalità di quest'arte, se si sono visti pittori intenti a ridonarle ciò che per l'artista è il suo vero senso, quello cioè di *giocare col fuoco* attraverso un'immagine che il fuoco modificherà, tutto ciò accadde ad Albisola, nel corso delle vacanze del 1954».⁵⁷⁷

Fondamentale premessa di questi eventi è l'attività ceramica di Lucio Fontana ad Albisola, che si colloca a partire dalla seconda metà degli anni Trenta. In questo periodo l'artista argentino si dedica con fervore alla creazione di plastiche e complementi per l'architettura (trionfi, nature morte, scene religiose, animali, ritratti), che riscuotono un immediato successo e sono seguiti con grande attenzione dalla critica in virtù della dirompente carica innovativa, che anticipa il linguaggio informale nell'immediatezza del gesto essenziale e istintivo che sprigiona le qualità intrinseche della materia. Questa ricerca prosegue poi nei decenni successivi, sostanziandosi delle motivazioni teoriche dello Spazialismo e affiancandosi al lavoro sulla tela e con altri *media*. Lo stesso Fontana è consapevole di aver esercitato un ruolo determinante nell'avvicinamento di altri artisti all'arte del fuoco: «io sono stato forse il primo in Italia che ha portato quest'arte che era puramente ridotta a bidèe [sic] a dargli categoria di arte pura; oggi in Italia [1948] la ceramica va per la maggiore e tutti i maggiori scultori vi dedicano con entusiasmo la loro attività».⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ BAJ-JORN 1989, p. 168.

⁵⁷⁶ DANGELO, *Fiorire in Eden*, in TIGLIO 1988, p. 54.

⁵⁷⁷ JAGUER 1956, p. 28.

⁵⁷⁸ CAMPIGLIO 1999, p. 21.

D'altro canto non è un caso che proprio in ambito ceramico si realizzi nell'arte italiana, con il caso di Fontana, una vera e propria anticipazione della poetica informale, vista la capacità del mezzo ceramico di assecondare, e addirittura stimolare, taluni aspetti del processo creativo che saranno assunti come determinanti dagli esponenti di questa tendenza artistica, come l'istantaneità dell'atto plasmante, resa possibile dalla malleabilità della creta, che si offre senza alcuna resistenza alla manipolazione traducendosi immediatamente in traccia tattile e visiva, o come l'imponderabilità degli esiti del processo creativo, nel quale si manifestano talvolta risultati inaspettati a cui l'artista può assegnare significati simbolici di stati profondi di coscienza. Peraltro – come osserva il critico d'arte Vinicio Saviantoni – alcuni effetti scoperti e valorizzati dall'Informale sono già patrimonio della cultura ceramica, che ne ha precorso nel passato le possibilità estetiche e comunicative:

«La “macchia”, che tanta importanza ha nelle tecniche correnti, il “materico” (lo spessore delle terre colorate) e l'inserimento del “collage” di reperti inerziali presi dal mondo neutro della natura, la stessa “oggetto-pittura”, la tecnica del “dripping” (sgocciolamento), sono tutti “medium” espressivi dei quali la ceramica ha già fatto esperienza da tempo e dei quali conserva attualmente consapevole memoria».⁵⁷⁹

Per queste ragioni, a partire dagli anni Cinquanta, la poetica informale trova ampie e significative occasioni d'espressione nel multiforme universo ceramico sia da parte dei ceramisti, che si servono di questo codice per conquistare una completa autonomia artistica, liberando l'opera dal tradizionale legame con la destinazione d'uso o decorativa, sia da parte di artisti che provengono dalla pittura o dalla scultura e la impiegano, nel primo caso, per estendere allo spazio la forza espressiva del colore, e nel secondo, per affrancarsi dai condizionamenti monumentali o retorici della “grande scultura” e ripensare la forma plastica su nuove basi e in totale libertà.

Nel caso di Fontana la ceramica è essenzialmente un'occasione per fare pittura e scultura allo stesso tempo e quindi per sperimentare quell'unità multidisciplinare dell'arte, che rappresenta il nucleo centrale della sua ricerca estetica. Pertanto non appena rientra in Italia dall'Argentina egli riprende ad Albisola la sua ininterrotta avventura ceramica,⁵⁸⁰ realizzando un corposo nucleo di opere che saranno esposte nel 1949 alla mostra *Twentieth-Century Italian Art* al MoMA di New York e nel 1950 alla personale tenutasi nell'ambito della XXV Biennale di Venezia e che attirano ancora l'interesse della critica, del pubblico e degli artisti.

Anche Aligi Sassu, come Fontana, ha già familiarità con l'ambiente ceramico albisolese e con la fornace dell'amico Tullio Mazzotti, ed è, appunto, al suo seguito che, nel 1953, arriva nella cittadina ligure pure Sergio Dangelo, che avvia alla M.G.A. la propria sperimentazione ceramica, destinata a rinnovarsi negli anni successivi (fino al 1958), anche presso altre manifatture locali. Su suo invito

⁵⁷⁹ UGOLOTTI 1963, p. 47.

⁵⁸⁰ Oltreoceano Fontana prosegue l'attività ceramica presso la manifattura Cattaneo di Buenos Aires, come filone parallelo all'intensa attività scultoria e alla didattica.

arrivano inoltre ad Albisola, sempre nel 1953, il pittore e fotografo danese Serge Vandercam e il poeta, artista e critico belga Théodore Koenig, conosciuti a Bruxelles.

Nel 1954, invece, è la volta del danese Asger Jorn, proveniente dalla Svizzera e invitato da Enrico Baj, ma accompagnato qui da Dangelo. Jorn trova inizialmente ospitalità presso l'atelier di Fontana,⁵⁸¹ nel borgo antico di Albisola denominato Pozzo Garitta, lasciandolo dopo poco, per proprio scrupolo, per una provvisoria sistemazione in tenda e infine accogliendo l'offerta del ristoratore Alfredo Recagno, che mette un proprio locale a disposizione del pittore e della sua famiglia. L'atmosfera calorosa e stimolante di Albisola agisce da balsamo per il tormentato artista, afflitto da problemi economici e di salute e frustrato per i mancati attesi riconoscimenti professionali. Jorn, che ha precedenti esperienze ceramiche, comincia a lavorare con grande entusiasmo alla M.G.A., avvalendosi del supporto fattivo e intelligente di Tullio d'Albisola, e qui matura il progetto di canalizzare in un'esperienza unica e collettiva il grosso fermento di idee che pervade le botteghe della cittadina ligure, nella quale vede concretizzarsi le condizioni ideali perché l'arte si manifesti in pienezza di forza e verità. Egli non tarda a mettere in campo una quantità di nuovi progetti: «organizzare un congresso, scrivere un appello o un manifesto, indire una riunione di artisti»,⁵⁸² così, nel mese di giugno, a pochi mesi dal suo arrivo, ha già organizzato, col sostegno di Tullio, la prima manifestazione del suo Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario, gli Incontri Internazionali della Ceramica, programmati per la prima quindicina di agosto. L'idea è il frutto di una precedente esperienza di Jorn: nel 1949 dieci componenti CoBrA, con famiglie al seguito, avevano trascorso il mese di agosto in una comune immersa nella natura a Bregneröd, nei pressi di Copenaghen. La casa era stata progettata e costruita nel 1936 dagli studenti dell'Accademia architettonica e Jorn si era offerto di “decorarla”, così per un mese tutti i partecipanti, inclusi i bambini, vi avevano lavorato insieme, senza alcuna linea guida o limitazione di sorta. Il valore attribuito dagli artisti coinvolti all'esperienza non era stato nei suoi esiti materiali, bensì nell'affermazione di tre principi basilari: l'attività di gruppo, l'antispecialismo e il legame tra arte e vita quotidiana.⁵⁸³ Su questi stessi principi Jorn fonda gli Incontri di Albisola.⁵⁸⁴

⁵⁸¹ Sergio Dangelo racconta: «Chiedo a Lucio se si può alloggiare una tribù danese e il grande “argentino di Milano” risponde nell'unico modo a lui congeniale: “certamente”. [...] Mi disse anzi, lo ricordo chiaramente: “può stare da me; lui ha quattro figli, io nessuno” (eravamo tutti suoi figli, allora, e la sua generosità nei confronti degli artisti bisognosi, cioè *tutti* in quell'anno e successivi, potrebbe fare l'oggetto di un trattato)» (DANGELO, *Fiorire in Eden*, in TIGLIO 1988, pp. 54-55).

⁵⁸² Ivi, p. 51.

⁵⁸³ P. VALENTI, *Lo sguardo “libero” di Asger Jorn su Le Corbusier, Max Bill e Lucio Fontana*, in BOCHICCHIO-VALENTI 2014, p. 49.

⁵⁸⁴ Sergio Dangelo riporta le parole di Jorn: «A Bregneröd, con l'architetto Dalman Olsen, organizzammo l'incontro internazionale tra pittori, scultori e architetti. Decorammo ambienti e pubblicammo dossiers. Perché non utilizzare l'artigianato locale e inventare (disse così: “inventer”) un incontro di ceramica? Qui

L'intento di Jorn è quello di affiancare al “cantiere” artistico un confronto di idee, coinvolgendo perciò critici, editori e poeti, accanto alle forze progressiste della scena artistica internazionale, pertanto, oltre agli artisti promotori – Jorn, Baj, Dangelo e Mazzotti – sono cooptati i CoBrA Corneille e Karel Appel, convocati da Jorn, il surrealista cileno Sebastian Matta, invitato da Dangelo,⁵⁸⁵ ed Emilio Scanavino, chiamato da Tullio.⁵⁸⁶ In più, sebbene la parte dedicata alla riflessione teorica non si concretizzi, partecipano all'evento numerosi osservatori e teorici, ai quali si aggiunge una schiera ulteriore di artisti richiamati dal tam tam della notizia dell'evento.⁵⁸⁷ Fondamentale è anche la collaborazione offerta da Fontana, che, con la consueta generosità, fornisce supporto sia logistico sia teorico all'organizzazione dell'incontro, offrendo ospitalità agli artisti nel proprio studio e rendendosi disponibile a partecipare, con un intervento sul tema dell'artista e dell'artigiano, alle conferenze che avrebbero dovuto accompagnare la mostra e poi essere incluse in una successiva pubblicazione, cosa che però non si realizza. Successivamente, in quanto membro della commissione responsabile della *Mostra del Pezzo Unico* per la X Triennale di Milano, Fontana si adopera anche affinché una selezione delle ceramiche (dieci per ciascun autore) create ad Albisola durante la manifestazione estiva sia esposta in seno alla prestigiosa *kermesse* ambrosiana, cosicché la mostra albisolese si ripete nell'autunno dello stesso anno alla Triennale milanese, presentata da Agnoldomenico Pica e curata da Tullio d'Albisola, con l'allestimento di Dangelo e Colombo (*Incontro Internazionale d'Albisola*, 27 ottobre-15 novembre 1954).⁵⁸⁸

lavorarono i grandi futuristi, qui c'è Fontana, Scanavino e gli altri» (DANGELO, *Fiorire in Eden*, in TIGLIO 1988, p. 55).

⁵⁸⁵ «Il nome di Matta Echaurren Roberto Antonio Sebastian era allora l'unico che “tirasse”, anche mercantilmente parlando e, il cileno, il solo artista di notorietà mondiale» (*ibidem*).

⁵⁸⁶ Baj racconta: «i suoi [di Jorn] principali rapporti si basavano ancora sulle vecchie amicizie con gli appartenenti a CoBrA. Per questo si pensò immediatamente a far venire Corneille, Appel, Aleschinsky (che non venne), il poeta Edouard Jaguer e altri ancora. Si voleva fare un congresso o incontro internazionale d'artisti» (BAJ, *Il vichingo arrivò alla Centrale alle dodici e trenta. Intervista di Maurice Fréchuret a Enrico Baj*, in TIGLIO 1988, p. 52).

⁵⁸⁷ Sono presenti come osservatori e relatori: Théodore Koenig, che Baj va a prendere in auto in Francia, i francesi Claude Serbanne e Renè Renne, che dirigono la rivista *Cahiers du Sud* e sono tra i promotori del MIBI, Simone ed Edouard Jaguer, quest'ultimo energico redattore della rivista di orientamento surrealista, *Phases*, il pittore e poeta CoBrA Christian Dotremont e l'artista belga, fondatore della rivista *Il segno e il gesto*, Yves Dendal, il canadese poeta e scrittore, Roland Giguère, gli artisti italiani Franco Garelli, Aligi Sassu, Eliseo Salino, il ceramista e scrittore Franco D. Tiglio, gli scrittori e poeti Angelo Barile, Emilio Zanzi, l'illuminato mercante, editore e collezionista d'arte Carlo Cardazzo e la sua compagna, l'artista e scrittrice, Milena Milani.

⁵⁸⁸ In occasione della mostra in Triennale si determina un dissidio tra Jorn e Tullio, poi ricomposto, in merito alle opere selezionate per essere esposte, le quali rispondono a un criterio di “commerciabilità” non condiviso dall'artista danese: «venivano preferenzialmente messe in mostra opere decorative (vasi, piatti, piastrelle) piuttosto che le vere sculture e le invenzioni artistiche, perché le prime erano più commerciabili» (BAJ, in MARZINOT 1988, p. 49).

Se nella prestigiosa cornice milanese la mostra sarà accolta con una freddezza prossima all'indifferenza, tutt'altro clima di euforia e grandi speranze si respira nell'estate ad Albisola, dove invece tutto è improntato alla massima semplicità e informalità: le opere sono esposte in uno spazio aperto, allestito per l'occasione e chiamato, in maniera pretenziosa, Galleria del vasaio Giuseppe Mazzotti, e non viene stampato alcun catalogo, né manifesti o altro materiale di comunicazione. Le ceramiche sono oltre centocinquanta – ciascun artista registra in un quaderno, su indicazione di Tullio, la propria produzione⁵⁸⁹ – e alcune, come il *Totem* di Matta, sono di grandi dimensioni. Vengono alla luce presso la fabbrica Giuseppe Mazzotti – nell'omonimo museo della quale sono tutt'oggi, in buona parte, conservate – con il supporto organizzativo e tecnico di Tullio, Torido e delle maestranze della manifattura, in un clima solidale e di scambio, cosicché alcuni pezzi sono anche eseguiti a più mani⁵⁹⁰ ed è questo un primo aspetto molto speciale di questo avvenimento, che raccoglie l'eredità dell'esperienza precedente della stagione futurista, e che, nella fecondità inventiva e fattiva del lavoro di gruppo, non si ripeterà più in seguito.

Jorn risente nel lavoro dell'influenza dei già esperti ceramisti Fontana, Sassu e Fabbri, dai quali assorbe un inedito senso del colore e del dinamismo, assente nelle sue ceramiche danesi del periodo precedente: crea con spontaneità infantile figurazioni zoomorfe e antropomorfe a tutto tondo e a rilievo, dipinge e incide piatti e piastre, le cui agitate superfici materiche tradiscono l'energia e la passione del gesto impulsivo; Appel è il più “selvaggio” del gruppo e realizza oltre sessanta altorilievi, modellati con forza impetuosa, come in preda a una *trance*: «sbatte materia e colore con violenza, affidandosi alla casualità del gesto, e ne nascono animali e personaggi con neri e rossi così forti che paiono demoni»;⁵⁹¹ Matta si sperimenta nella modellazione e crea terracotte in cui combina surrealismo e echi di antiche civiltà precolombiane, che rimandano alle sue origini: un *Totem*, una fiasca prosopomorfa, alcuni vasi-scultura, tra cui *L'Oscar di Albisola* e il *Vaso da cucina*, e piastre incise e colorate come l'*Alchimista*; Corneille crea una sessantina di ceramiche, vasi dalle forme originali, piatti e piastre in terracotta con graffiti e ingobbi policromi, nei quali riesce a trasfondere la sua poetica basata sull'orrore della guerra e sulla ricerca della gioia infantile; Scanavino, che ha già esperienza di ceramica, in quanto lavora con assiduità ad Albisola dal 1951 al 1952, prendendo anche parte alle principali competizioni e mostre nazionali di settore (Pesaro, Vicenza, Faenza), oramai allontanatosi, dopo l'adesione allo Spazialismo nel 1953, dalla figurazione, è approdato a un

⁵⁸⁹ «Tullio d'Albisola aveva dato, ad ogni artista che lavorava nella sua fabbrica, un quaderno. Erano semplici quaderni di scuola dove riportavamo i disegni, progetti o “copie dopo” dei vari pezzi eseguiti. Questi fogli “scolastici” costituiscono oggi un prezioso regesto riguardante quanto fu pensato, plasmato, firmato e cotto nell'estate, per me, almeno e ancora, indimenticabile» (DANGELO, *Fiorire in Eden*, in TIGLIO 1988, p. 57).

⁵⁹⁰ «quale risultato di una collaborazione nel manipolare insieme argilla e colore pur mantenendo nella massima libertà espressiva ognuno la propria individualità nel creativo» (STOKVIS 1987, p. 51).

⁵⁹¹ GALLO PECCA-GALLO PECCA 1993, p. 149.

linguaggio personale aniconico, caratterizzato da tramature di segni organizzati sulla superficie, che adotta per decorare i supporti in terracotta smaltata della M.G.A., realizzando al contempo alcune sculture rozzamente modellate, come la serie dei *Pani*, tormentati da impronte, incisioni e segni di forte impatto comunicativo; Dangelo, che impara da Scanavino, lavora su piastre e vasi, esprimendo i propri stati d'animo mediante un linguaggio segnico di intensa espressività, che risente di influenze dell'antica arte orientale «per le evidenti tendenze calligrafiche, per la predisposizione a immagini rarefatte e per l'armonica scansione dei vuoti all'interno della figurazione»,⁵⁹² Fontana realizza per l'occasione alcune lastre.

A proposito della produzione albisolese dell'artista argentino è interessante ricordare che già nel 1951, prima ancora dell'arrivo di Dangelo e Baj ad Albisola, Fontana dipinge con smalti policromi alcuni piatti in terracotta a macchie informali, titolandoli *piatti nucleari* (fig. III.9). Riveste inoltre importanza il dato che, proprio nel biennio 1953-54, egli inauguri la sua più famosa soluzione dei tagli – presentati per la prima volta nel 1957, alla Galleria del Naviglio di Milano, sotto forma di fenditure praticate nella tela – in alcuni pannelli denominati *Blocchi di terra con tagli*: piastre d'argilla attraversate da profondi squarci che aprono il piano alla dimensione spaziale.⁵⁹³

Dangelo pubblica sulle pagine del periodico *Liguria* (novembre 1955) una cronaca del lavoro intenso di quei giorni:

«Matta sta lavorando alla costruzione di un grande totem di terra rosa con lievi colorazioni e parti di maiolica che, se starà in piedi, sarà di misura considerevole. Le piastrelle di Fontana nel cortile formano un tappeto a differenti toni. Scanavino ha tanti piatti grigi e i personaggi di Baj, appoggiati alle pareti, hanno dei gesti disperati».⁵⁹⁴

Anche diversi scrittori presenti, secondo un costume mutuato da CoBrA, si misurano con la ceramica: Jaguer, ad esempio, decora un vaso scrivendo una lettera a un amico e Milena Milani, traccia parole poetiche su alcuni piatti.⁵⁹⁵

Mentre proseguono, nel dopo-Incontri, gli arrivi di artisti e intellettuali italiani e soprattutto stranieri, richiamati da inviti di colleghi presenti, prende avvio anche il Concorso Nazionale della Ceramica (Premio Albisola) promosso dalla locale Azienda di Soggiorno e Turismo, presieduta da Costantino Barile, e rinnovatosi con cadenza annuale dal 1954 e al 1964. Si tratta di un segno dell'attenzione da parte delle istituzioni locali nei confronti dell'attività svolta dalla colonia degli artisti forestieri e della volontà di valorizzarne gli interventi con l'acquisizione delle opere al

⁵⁹² CHILOSI, *La stagione informale*, in CHILOSI-UGHETTO 1995, p. 226

⁵⁹³ GALLO PECCA - GALLO PECCA 1993, p. 163.

⁵⁹⁴ Ivi, p. 155.

⁵⁹⁵ «Durante i giorni dell'“incontro”, d'altronde, parecchi poeti scrissero, di loro pugno, loro versi su forme dell'antica Albisola realizzando, a quattro mani con gli artisti, incidendo all'ingobbio o tracciando sui pezzi biscottati, pagine insolite da non rilegare» (DANGELO, *Fiorire in Eden*, in TIGLIO 1988, p. 57).

territorio (decorazione del lungomare). Nella manifestazione del 1954 è rappresentato il più vasto panorama delle tendenze in atto nel mondo ceramico: dall'Informale all'Astrattismo al recupero della tradizione figurativa, inoltre vi partecipano numerosi artisti di rilievo, invitati a presentare le proprie opere in incognito, tra i quali: Fontana, Dangelo, Mario Rossello, Remo Brindisi, Sandro Cherchi, Agenore Fabbri, Franco Garelli, Ernesto Treccani.

In tal modo, grazie alla presenza di Fontana, Baj, Dangelo e Jorn e all'indispensabile coordinamento e supporto prestati da Tullio Mazzotti e dalla propria officina ceramica, «nella cittadina ligure, fin dai primi anni Cinquanta, andò delineandosi il più suggestivo panorama artistico in un intreccio che comprese atmosfere picassiane e poetica informale, espressionismo astratto e simbolismo iniziatico, automatismo segnico e frenesia gestuale».⁵⁹⁶

Oltre agli stranieri menzionati e ad altri intervenuti in seguito, come Serge Vandercam e Wifredo Lam, sono moltissime le presenze italiane di segno informale, come lo scultore medico Franco Garelli, che assimila, già dalla fine degli anni Quaranta, la lezione di Fontana e di Picasso e mette in campo il più ampio catalogo di soluzioni plastico-compositive dimostrando una non comune consapevolezza tecnica, gli spazialisti Roberto Crippa e Gianni Dova, il pittore Giuseppe Capogrossi, che ripropone nella ceramica il suo caratteristico cifrario di segni astratti, il pittore nucleare di provenienza post-cubista Mario Rossello, nonché alcuni “spiriti liberi” come Piero Manzoni, che realizza dai Mazzotti un esiguo numero di oggetti vagamente surreali, e il prolifico Saba Telli (Antonio Sabatelli), che invece esegue una grande quantità di interessantissimi piatti e sculture.

Nell'ottobre 1954, nel Bollettino del MIBI *Immagine e forma*, redatto per l'Italia da Enrico Baj, Jorn tira le somme dell'evento, che considera, più che un traguardo, un primo passo verso la costituzione di un Bauhaus Immaginista e una concreta occasione per sciogliere i nodi della questione di bruciante attualità sul significato e sul ruolo dell'arte, mettendo in campo “esperienze artistiche coscientemente elaborate”.⁵⁹⁷

Nell'estate del 1955 si tiene ad Albisola la seconda manifestazione ufficiale del MIBI, una iniziativa di carattere dimostrativo, consistente nell'affidare a bambini in età prescolare la

⁵⁹⁶ GAUDENZI 2006, p. 10.

⁵⁹⁷ «Quest'estate sono state attaccate le questioni formali in un modo pratico nella cittadina di Albisola in Liguria. La preziosa collaborazione dell'artista americano Matta si è aggiunta alle esperienze degli artisti di Cobra, Appel, Corneille, Jorn. [...] Gli artisti italiani Enrico Baj e Dangelo, animatori del Movimento Arte Nucleare, già in contatto con il gruppo Cobra, si sono aggiunti a questa esperienza con entusiasmo insieme al pittore Emilio Scanavino. La presenza di Lucio Fontana, aggiunse a questo momento la più valida espressione spaziale. Quali i risultati? Siamo alla fondazione di un Bauhaus Immaginista? No, noi siamo lontani da un simile progetto. Il Bauhaus Immaginista esiste ovunque nel mondo dove delle esperienze artistiche sono coscientemente elaborate. Noi abbiamo solo creato qualche possibilità e abbiamo aperto il campo di lavoro che è oggi di un'attualità bruciante» (JORN 1954).

decorazione di un centinaio di piatti di argilla bianca, che sono poi esposti a testimonianza delle enormi energie creative insite nella natura umana e della capacità istintiva dei bambini di utilizzare le tecniche e il linguaggio artistico, riuscendo a pervenire a un risultato compiuto e vitale, capacità che poi viene compromessa per effetto della repressione della spontaneità infantile operata dalla scuola e dall'educazione. I risultati ottenuti dimostrano, secondo il parere di Jorn, che la qualità artistica degli oggetti eseguiti dai bambini è di gran lunga superiore a quella che avrebbero conseguito dei professionisti della decorazione, muniti di una preparazione artistica, artigianale, nell'architettura o nel design, e sono pertanto di esempio e stimolo per l'artista che aspiri a esprimersi in piena libertà.⁵⁹⁸ Sempre nel 1955 è presente ad Albisola il chimico farmacista Pinot (Giuseppe) Gallizio di Alba, da poco affacciatosi alle arti e alla ceramica, in seguito all'incontro con il giovane pittore e ceramista Piero Simondo. Insieme i due prendono parte a una mostra allestita presso il Bar Testa, dove si tengono molte esposizioni estemporanee. Nell'occasione Gallizio conosce e stabilisce un'immediata intesa con Jorn, dalla quale nasce, nel settembre dello stesso anno, nella città di Alba, il Primo Laboratorio Sperimentale del MIBI, alla cui fondazione prende parte anche Simondo.

Dal 1955 al 1956 il Laboratorio di Alba è sede di sperimentazioni artistiche che spaziano dalle arti visive all'architettura, all'urbanistica e alla musica, con opere singole e collettive di Gallizio, Jorn, Simondo, Baj, Ettore Sottsass e Walter Olmo. Questa fase sancisce però la temporanea uscita di scena della ceramica a vantaggio di tecniche e materiali inediti, come la pece nera, introdotta da Gallizio, che la ricava da un preparato farmaceutico nel proprio laboratorio e la cola in calchi di gesso ottenendo una sorta di vasi di "anti-ceramica", aventi un carattere volutamente effimero e impermanente. Si tratta, infatti, di oggetti estremamente fragili, estranei a ogni possibilità pratica d'utilizzo, nonché alla loro stessa conservazione, e in tal senso "inutili e anti-economici" e pertanto pienamente coerenti alla logica anti-funzionalista del programma del MIBI. Gli stessi principi sovrintendono alla ricerca di ulteriori processi di produzione dell'opera, come la *pittura industriale*,⁵⁹⁹ e di nuove materie plastiche che possano sostituirsi all'argilla, conservandone però la facilità d'espressione. Ciò implica un'ibridazione di arte e tecnica e una contaminazione di *media* diversi, ma non determina un'esclusione aprioristica dei mezzi tradizionali, tant'è vero che, non soltanto Baj, Jorn e Sottsass tornano in momenti successivi a impiegare la ceramica come *medium* espressivo, ma al termine dei lavori del Laboratorio, nell'ambito del 1° Congresso Mondiale degli Artisti Liberi (settembre 1956), avente, appunto, per tema *Le arti libere e le attività industriali*, si

⁵⁹⁸ Nel suo testo *Structures et changement* (Ed. Internaz. Situationniste, Paris, 1958) Jorn relaziona su questa esperienza e pubblica una nutrita documentazione fotografica dei lavori eseguiti dai bambini.

⁵⁹⁹ La "pittura industriale" inventata da Gallizio nel 1956 consiste di tele lunghissime dipinte con inchiostri tipografici, resine e solventi da vendere nei magazzini o per strada un tanto al metro per realizzare vestiti o arredare la casa, con la finalità di inflazionare e banalizzare l'arte, così da distruggerne il valore di mercato.

tiene nel Palazzo del Comune di Alba la *Prima esposizione retrospettiva di ceramiche futuriste 1925-1933*, curata da Tullio Mazzotti, che rivela la volontà di gettare un ponte ideale tra l'attività degli artisti del MIBI e l'esperienza del Futurismo, a sua volta collaborativa, rivoluzionaria e propositiva di un nuovo linguaggio dinamico-plastico.

Il Congresso – terza Manifestazione ufficiale del MIBI – nasce coll'intento di stabilire un dialogo e un confronto di idee tra i numerosi artisti e intellettuali direttamente coinvolti o vicini al movimento, provenienti da otto diversi paesi. Nel corso di una settimana densa di riunioni e discussioni nascerà l'Internazionale Situazionista, che, nel dicembre dello stesso anno, si sposterà a Torino, all'Unione Culturale, con la partecipazione di Guy Debord. L'evento di Alba segna, tuttavia, anche l'ultimo momento coesivo del gruppo nato attorno agli Incontri di Albisola, in quanto già il primo giorno del Congresso sorgono divergenze tra gli intervenuti. In particolare Enrico Baj e il Movimento Arte Nucleare interrompono l'esperienza del Laboratorio Sperimentale del Bauhaus Immaginario – poi divenuto Laboratorio Sperimentale Situazionista – per incomprensioni di natura politica: Baj non è d'accordo alla politizzazione, di chiara impronta leninista-stalinista, del movimento artistico e così, dopo alcuni “logorroici discorsi iniziali”, si ritira insieme alle numerose ceramiche, uscite dai forni albisesi, che aveva in programma di esporre alla Mostra del Laboratorio Sperimentale al teatro cinema Corino con le opere di Jorn, Gallizio, Simondo, Constant, Rada, Kotik, Gil J. Wolman e Garelli. Sul verbale del Congresso viene annotato, non senza una punta di ironia: «Inchiodato di fronte a fatti molto precisi, Baj ha abbandonato il Congresso. Non si è portato via la cassa».⁶⁰⁰ I rapporti tra Baj e Jorn, tuttavia, si diradano, ma non si interrompono, rinnovandosi attraverso sporadiche occasioni di incontro e collaborazione fino alla prematura morte dell'artista danese nel 1973.

III.3 L'artista Enrico Baj e la ceramica come mezzo espressivo occasionale

Enrico Baj è tra quegli artisti, di norma dediti ad altri mezzi espressivi, che in alcuni momenti del loro percorso di ricerca individuano nella ceramica un *medium* particolarmente idoneo a conferire concretezza d'opera d'arte alle proprie tensioni creative. Da pittore sperimentatore di tecniche avanguardistiche che, nutrite di contenuti e suggestioni legate al tema nucleare, lo portano nei primi anni Cinquanta a sviluppare un linguaggio e un'iconografia assolutamente innovativi, Baj scopre attraverso la ceramica una possibilità di conquista della terza dimensione che non implica la rinuncia alla forza comunicativa del segno e del colore. Si tratta di un passaggio fondamentale «per la conversione dell'immaginazione figurale di Baj alla consistenza tridimensionale»,⁶⁰¹ nel senso che tale amplificazione spaziale della forma diviene, da questo momento, seppure con modi e materiali

⁶⁰⁰ BAJ 1983, p. 167.

⁶⁰¹ CRISPOLTI 1973, p. XII.

diversi, un valore irrinunciabile nella sua poetica.

Questa fondamentale esperienza personale creativa si svolge all'interno di un quadro alquanto complesso, articolato e dinamico di fenomeni artistici e di pensiero, quale è il panorama culturale del secondo dopoguerra a Milano, dal quale non è possibile estrapolare facilmente le singole vicende senza considerarne le fondamentali interazioni con il contesto locale e internazionale. Di tale quadro Baj è non soltanto interprete, ma in buona misura regista, in virtù del ruolo attivo da lui ricoperto nel far convergere energie e idee isolate in sistemi comuni, così da accrescerne enormemente il potenziale e da favorire le condizioni necessarie al concretizzarsi di alcuni episodi cruciali della storia dell'arte, tra i quali quello degli Incontri Internazionali della Ceramica di Albisola del 1954, che lo vede coinvolto insieme con una compagine di intellettuali e artisti italiani e stranieri di marca informale espressionista.

In questo contesto avviene il primo incontro di Baj con la ceramica, della quale l'artista riconosce immediatamente le particolari efficacia e immediatezza espressiva: «Ho sempre interpretato la ceramica come un'arte sostanzialmente legata all'espressione: la ceramica è l'ideale della materia, è quella che dopo la pittura mi è più affine».⁶⁰² Invero, a proposito dell'accento posto sulla materia dai Nucleari, Giorgio Kaiserlian, nel catalogo per la mostra degli artisti alla Galleria San Fedele nel 1957, osserva che per loro la pittura – e il ragionamento può estendersi alla ceramica – è essenzialmente materia, cioè un mezzo per esprimersi; allo stesso tempo però, gli artisti le riconoscono una vita propria, ricca e imprevedibile, pertanto non la “mortificano” utilizzandola come mero veicolo per dare forma a un'idea maturata a priori, bensì “si lasciano determinare” da essa, accontentandosi «di dirigere i suoi bruschi gettiti sino a far[le] assumere l'espressione più organica e piena».⁶⁰³ Coerentemente a una delle intuizioni centrali del movimento: la materia ha più immaginazione dell'artista stesso.

In tal senso la scoperta delle possibilità linguistiche del mezzo ceramico nell'estate del 1954 stimola Baj ad approfondirne la pratica, rinnovando, con una certa regolarità, nel quinquennio successivo, la frequentazione dei forni albisolesi, e poi, in maniera più sporadica, tornando a dipingere, più che a modellare, artefatti presso altri centri e manifatture ceramiche. A distanza di circa tre decenni dalle esperienze di Albisola, l'artista sarà infatti coinvolto nella realizzazione di un ciclo di dipinti su ceramica a Imola e ancora, all'inizio degli anni Novanta, tornerà a lavorare intensamente a Faenza, dove, con il figlio Andrea, darà vita a una serie di sculture frontali e, da solo, ad alcuni grandi altorilievi di tema fantastico e mitologico.

La sperimentazione del mezzo ceramico costituisce pertanto per l'artista una circostanza occasionale che, come per altri *media*, rientra in un approccio fondato sull'apertura a molteplici

⁶⁰² DORFLES *et al.* 1984, p. 21.

⁶⁰³ KAISERLIAN, *Sei anni dopo (introduzione all'arte nucleare)*, in DANIELO-SANESI-SCHETTINI 1978, p. 22.

esplorazioni tecniche e linguistiche. In un'intervista ad Alessandra Galletta su «K International Ceramics Magazine» Baj dichiara, appunto, la propria fede nella disomogeneità dei mezzi artistici: la sperimentazione di tecniche e materiali diversi costituisce per l'artista una necessità dell'arte, la quale rivela una effettiva capacità di evocare il mondo reale solo se è dinamica e flessibile, ovvero solo nel momento in cui l'immaginazione dell'artista sia stimolata sul piano tecnico, oltre che su quello intellettuale; costretto a mettere in campo intelligenza e intuito, per affrontare problemi pratici dei quali gli strumenti culturali a sua disposizione non offrono una immediata soluzione, l'artista attiva il proprio patrimonio inventivo ed è portato a evolversi:

«Lo studio dell'arte e, quindi, della creatività, dovrebbe essere basato su un continuo variabile, sulla curiosità nel passare da una materia e da una tecnica, ad un'altra: per non impigrirsi nell'uniforme, in una sorta di simbologia statica e cioè, alla fine, del conformismo. I vari materiali possono condizionare i soggetti, e ne consegue che dall'uso di un solo materiale, o di una scarsa varietà di materiali, l'artista si fissa a riprodurre sempre le stesse cose [...] non c'è mutazione, non c'è invenzione, non c'è il fatto spiazzante di trovarsi di fronte a situazioni sempre nuove».⁶⁰⁴

Pertanto, anche quando ricorre al mezzo ceramico, in svariati momenti del suo lungo cammino di ricerca, l'artista adotta rispetto alla tecnica e alla modalità di produzione dell'opera approcci diversificati: ora dipingendo su supporti ceramici preesistenti, appositamente predisposti ad accogliere le sue narrazioni oppure del tutto avulsi dai suoi discorsi, ora plasmando con le proprie mani forme sulle quali intervenire pittoricamente, ora ricavando multipli da lastre incise in gesso o modellate in argilla, ora realizzando progetti da affidare alla produzione di serie, ora applicando alla ceramica la tecnica del collage polimaterico e combinandola ad altri materiali, ora creando sculture da assemblaggi di frammenti ceramici, ora sviluppando grandi altorilievi maiolicati d'ascendenza rinascimentale da propri soggetti dipinti.

Tantomeno il linguaggio da lui impiegato in questo campo si conforma a una regola di coerenza, come ad esempio nel caso di Luigi Ontani, che, pur spaziando tra svariati *media* espressivi, vi traspone i propri soggetti prediletti con un lessico e con un gusto estetico assolutamente conformi e riconoscibili. In Baj vi è continuità di temi e soprattutto di "sguardo", nel senso che la lettura acuta e lungimirante degli aspetti più critici della realtà operata dall'artista è pervasa da un'impronta ironica, che ne costituisce il tratto saliente e in qualche modo distintivo, ma il repertorio formale e stilistico al quale è affidata questa visione graffiante e corrosiva del mondo muta continuamente, assumendo ora sembianze prefigurative, ora infantili, ora persino classiciste, ora kitsch. Come affermato nel manifesto *Contro lo Stile*,⁶⁰⁵ l'artista si sente, infatti, assolutamente libero di condurre

⁶⁰⁴ GALLETTA 1989, p. 78.

⁶⁰⁵ Il manifesto *Contro lo Stile* è pubblicato a Milano nel 1957 e i firmatari sono Arman, Enrico Baj, Bemporad, Gianni Bertini, Jacques Colonne, Stanley Chapmans, Mario Colucci, Dangelo, Enrico De Miceli, Reinhout

la propria ricerca al di fuori di ogni schema estetico prestabilito, con i mezzi che ritiene di volta in volta più idonei ad esprimere un racconto e senza alcun vincolo di fedeltà a una propria maniera. Allo stesso modo, d'altro canto, questa molteplicità di “stili”, o, più correttamente, questo volontario esilio dall'idea stessa di stile, per uno spirito di aperta opposizione contro tutti gli “ismi”, si riscontra nelle altre sue produzioni artistiche: nei dipinti come nei collage, nelle acqueforti come nelle costruzioni tridimensionali con elementi di Meccano o Lego e così via. Così lì dove si vogliano ritrovare assonanze o similitudini tematiche o formali, bisogna muoversi secondo una prospettiva sincronica, piuttosto che diacronica, facendo dialogare tra loro tipologie differenti e contemporanee di artefatti. In questo senso emergono nessi molto chiari e persino coincidenze tra le ceramiche di Baj e le sue opere coeve pittoriche o polimateriche, tant'è che le prime condividono puntualmente con le seconde i medesimi contesti teoretici, critici ed espositivi, senza mai essere prese in considerazione come *corpus* a sé stante della produzione dell'artista.

Un altro dato fondamentale dell'opera ceramica di Baj consiste nel dare voce a contenuti culturali di singolare ampiezza e profondità, sebbene attraverso espressioni artistiche di immediato *appeal* comunicativo. La ricchezza delle proposte tecniche ed estetiche messe in campo dall'artista attraverso la ceramica, si coniuga, infatti, con la notevole varietà dei suoi interessi e delle sue conoscenze. Pochi artisti italiani hanno sentito come Enrico Baj l'esigenza di un confronto con artisti e pensatori in tutti i campi del sapere internazionale, dalla filosofia all'antropologia, alla letteratura, alla sociologia, e hanno saputo coltivarla con continui contatti e incontri, pur conservando in Italia il terreno di riferimento delle proprie azioni e delle proprie battaglie all'insegna della verità e della libertà e contro ogni pregiudizio e condizionamento mentale. Ciò fa di ognuna delle sue opere, e pertanto anche di quelle ceramiche, una finestra attraverso cui è possibile gettare uno sguardo vasto e puntuale sul mondo e sulla cultura contemporanea.

III.3.1 L'arte come espressione di uno sguardo inquieto e ironico sulla realtà

Nato a Milano nel 1924, in una famiglia d' estrazione borghese, Enrico Baj (fig. III.10) asseconda le aspirazioni genitoriali col portare a termine, dopo un primo incerto approccio alla Medicina, gli studi di Giurisprudenza, dedicandosi dopo la laurea, per alcuni anni, alla professione legale. Allo stesso tempo non sacrifica le proprie aspirazioni artistiche, frequentando fino al terzo anno il corso di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera. Qui, nei tardi anni Quaranta, impera il modello di Picasso, al quale però Baj, per naturale attitudine alla controtendenza, piuttosto che per dispregio, sostituisce quello di Henri Matisse, così da assumere l'arabesco, la linea curva e la forma libera come motivi più consoni alla propria espressione, anziché seguire la moda della geometrizzazione,

D'Haese, Wout Hoeboer, Hundertwasser, Yves Klein, Theodore Koenig, Piero Manzoni, Nando, Joseph Noiret, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, Pierre Restany, Saura, Ettore Sordini, Serge Vandercam, Angelo Verga. Il testo del manifesto è riprodotto tra l'altro in CARMEL 2013, pp. 144-145.

dell'angolo e della linea retta, invalsa tra i numerosi epigoni di Cubismo e Neoplasticismo.

In questi anni, con gli artisti milanesi della sua generazione, Baj partecipa al vivace clima mondano e culturale che anima la città: la sera frequenta – lasciandovi spesso la propria impronta artistica⁶⁰⁶ – le cantine esistenzialiste, come il Mocambo, la Taverna Mexico, lo Shangai, il Santa Tecla, l'Arethusa, dove, come accade nelle *caves* parigine, ci si ritrova per discutere, ballare e ascoltare jazz e dove si respira un'atmosfera stimolante di ribellione e di rinnovamento. Dividendosi tra l'interesse per la scrittura e il giornalismo e quello per la pittura, accoglie i propri sodali in una piccola soffitta-studio di via Teuliè, dove dipinge dapprima in compagnia dell'amico Gianni Dova – di lì a poco confluito nel Movimento Spaziale –, poi con il più giovane artista Sergio Dangelo, conosciuto in un contesto di teatro d'avanguardia. Insieme a quest'ultimo, col quale stabilisce un'immediata sintonia e progettualità di intenti artistici, mette in campo una febbrile «sperimentazione di ogni possibile risorsa tecnica, dall'automatismo *tachiste* o oggettivo a quello soggettivo, al grafismo, alla Action Painting, al gesto, al calligrafismo, alle emulsioni, Flottages, polimaterialismo, sino alle acque pesanti»⁶⁰⁷ (*Contro lo stile*, 1957), coll'intento di riprendere, con processi inediti, l'automatismo surrealista e consentire all'inconscio di affiorare alla superficie senza filtri razionali, rivelando l'energia racchiusa nella materia primordiale e nel profondo di ogni suo atomo. I risultati di questa ricerca sono esposti nella prima mostra bi-personale di Dangelo e Baj alla Galleria San Fedele, nel 1951, intitolata *Pittura Nucleare*.⁶⁰⁸

Dopo l'esposizione milanese i due artisti si adoperano per dare al loro discorso una visibilità internazionale e, grazie ai contatti di Dangelo, nel marzo (dal 4 al 17) del 1952 la mostra è portata alla Galerie Apollo di Bruxelles, dove i due pubblicano il *Manifesto della pittura nucleare*.⁶⁰⁹ In questa occasione il pittore astrattista belga Gaston Bertrand suggerisce a Baj e Dangelo, in virtù dell'analogia di postulati artistici e ideologici, di stabilire un contatto con gli esponenti dell'ormai disciolto, ma non esaurito nelle aspirazioni e nelle risorse creative, gruppo CoBrA,⁶¹⁰ ai quali i

⁶⁰⁶ Nell'autunno del 1951, Baj decora l'Arethusa con spirali nucleari, «dipingendo tutto, dal soffitto al pavimento, ai tavoli, alle tovaglie, alle sedie» (BAJ 1983, p. 177), con i compagni Sergio Dangelo e Joe Colombo. Subito dopo, anche il Santa Tecla è oggetto da parte del trio di un completo rifacimento in “stile” esistenzialista, grazie al quale diviene una tappa obbligata per intellettuali e artisti di tendenza. In seguito, gli artisti sono invitati anche dai gestori del Mocambo Club a cambiare *look* al locale e anche qui realizzano un intervento pittorico-ambientale.

⁶⁰⁷ L'“acqua pesante” e il *flottage* sono tecniche basate sull'impiego combinato di colore a olio e di un'emulsione prefabbricata (cioè preparata a parte, e non direttamente sulla tela), costituita da acqua e vernici non solubili.

⁶⁰⁸ Il termine “nucleare” era già stato usato nel 1950 da Fortunato Depero, che tuttavia accoglie di buon grado che ora se ne servano giovani pittori.

⁶⁰⁹ CRISPOLTI 1973, p. 17.

⁶¹⁰ «Mentre io e Dangelo eravamo a Bruxelles agli inizi del 1952 con la mostra alla galleria Apollo, il pittore Gaston Bertrand ci consigliò di metterci in contatto con gli artisti del gruppo CoBrA, alcuni dei quali

Nucleari inviano materiale informativo sulle loro attività. Nel maggio (dal 16 al 24) dello stesso anno, con Dangelo e Colombo, in occasione di una mostra agli Amici della Francia a Milano, Baj lancia il manifesto *Bum*⁶¹¹ e, a distanza di un mese, fonda ufficialmente il Movimento Nucleare, al quale si uniscono anche Leonardo Mariani, Enzo Preda, Antonino Tullier e poi Giuseppe Allosia, Franco Bemporad, Mario Colucci, Max Rusca e Pino Serpi.

In quei primi anni Cinquanta, con uno spirito aperto, libero e intraprendente, Baj instaura relazioni e confronti con i “padri nobili” dell’arte a Milano, Lucio Fontana e Bruno Munari,⁶¹² con i giovani Piero Manzoni e Yves Klein e con esponenti italiani e stranieri dei principali movimenti culturali di avanguardia – Spazialismo, MAC, MIBI, Nouveau Réalisme, Surrealismo, CoBrA –, tiene mostre personali, organizza e prende parte a numerose rassegne, partecipa alla realizzazione di opere collettive e alla stesura di manifesti come *Contro lo stile* (1957) e *Manifeste de Naples* (1959), fonda e collabora a riviste in Italia e all’estero come *Il Gesto*, *Direzioni*, *Documento Sud*, *Phases* (Parigi), *Boa* (Buenos Aires), *Edda* (Bruxelles), *Mokubi* (Kyoto). Fondamentale è la sua adesione alla Patafisica, la «scienza delle soluzioni immaginarie»⁶¹³ fondata dallo scrittore e drammaturgo francese Alfred Jarry, di cui l’artista diviene uno tra i più fervidi seguaci e divulgatori,⁶¹⁴ fondando nel 1963, insieme a Fontana, Virgilio Dagnino, Raymond Queneau, Arturo Schwarz, Man Ray e altri, l’Istitutum Pataphysicum Mediolanense, con il Rettorato dell’aeropittore futurista Farfa e restando poi sempre fedele all’anticonformistica, dissacrante, ironica e assurda lettura del reale proposta da questo non-movimento.

Artisticamente il percorso di Baj si articola in periodi caratterizzati dall’adozione e sperimentazione di mezzi e sintassi espressive diverse, con la prevalenza di svariate declinazioni del collage. La sua vena ludica e paradossale coesiste con una profonda inquietudine e con il costante

dovevano avere ancora uno studio agli Ateliers du Marais. Noi andammo in questo centro di artisti ma quelli di CoBrA non c’erano più e d’altra parte il gruppo si era già dissolto. Prendemmo però degli indirizzi e cominciammo ad inviare i nostri cataloghi. Successivamente, come ho detto, incontrai a Parigi Alechinsky, ma fu solo un anno dopo, esattamente il 31 ottobre 1953, che Asger Jorn, avuta conoscenza della nostra attività, mi scrisse una lettera dalla Svizzera [...]. Con Jorn iniziò subito una forte corrispondenza e prima ancora che egli arrivasse in Italia venne fondato il Movimento per un Bauhaus Immaginario, movimento che era diretto soprattutto contro Max Bill e contro il funzionalismo dell’architettura» (CAPRILE 1997, pp. 38-39).

⁶¹¹ CRISPOLTI 1973, cat. n. 73.

⁶¹² «al di là di ogni premeditazione, ci inserivamo dunque nel giusto contesto e liberi, insisto, da ogni “protettore”, potevamo inventarci l’arte che volevamo ogni giorno, inventarci le mostre, i manifesti, i dibattiti, le relazioni, le collaborazioni che più ci piacevano [...] Stringemmo amicizia con Lucio Fontana lo Spazialista e con Bruno Munari, inventore di macchine inutili e libri illeggibili, che agli inizi degli anni Cinquanta erano i due poli dell’avanguardia milanese» (BAJ 1983, p. 180).

⁶¹³ JARRY 1992, p. 31.

⁶¹⁴ Enrico Baj è autore di due tra i principali testi italiani di riferimento sulla teoria Patafisica: E. BAJ, *Patafisica, la scienza delle soluzioni immaginarie*, Milano, Bompiani, 1982 e E. BAJ - V. ACCAME - B. ERULI, *Jarry e la Patafisica: arte, letteratura, spettacolo*, Comune di Milano-Ripartizione Cultura e spettacolo, 1983.

impegno civile e di denuncia sociale: a partire dallo sgomento *nucleare* per gli effetti delle esplosioni atomiche, alla critica della volgarità e brutalità del potere economico e militare delle *dame* e dei *generali* dei Sessanta, alle tre grandi opere dei Settanta: *I funerali dell'anarchico Pinelli* (1972), *Nixon Parade* (1974) e *Apocalisse* (1979). Quest'ultima ispirata dal decadimento intellettuale contemporaneo dovuto alla supremazia della tecnoscienza e concepita come composizione scenografica fluida e come lavoro *in progress*, che si arricchisce di elementi negli anni. Questa visione teatrale dell'opera apre la strada a un vero e proprio impegno di Baj nel teatro, culminato, dopo alcune precedenti esperienze, con l'opera patafisica *Ubu re* (1984), messa in scena da Massimo Schuster, per la quale l'artista sviluppa i fondali e circa settanta grandi marionette, realizzate con pezzi del Meccano, che incarnano i personaggi della tragedia buffa di Alfred Jarry.

Negli anni Ottanta Baj scrive il *Nuovo Manifesto Futurista* (1983), che inneggia alla stasi pacifica, contro il dinamismo e il progresso tecnologico e consumistico, responsabile della vuota estetizzazione di ogni cosa. Nascono in questo clima i *manichini*, che si presentano come figure senza volto, di ascendenza metafisica. Seguono le serie delle *metamorfosi* e delle *metafore*, dove la pittura prevale sul collage e prende forma una figurazione immaginaria e fantastica che l'artista porta alla sua massima espressione nelle *opere kitsch*. Con il ricorso all'estetica kitsch – ad esempio nelle maioliche realizzate a Faenza nel 1991, che evocano immagini emblematiche di passate mitologie – e più tardi a quella primitivista, con le *maschere tribali*, i *feltri* e i *totem*, l'artista utilizza i medesimi strumenti di seduzione impiegati dalla sottocultura del consumismo per rendere appetibile il prodotto industriale, così da smascherare, con la consueta sagacia, le astuzie e le ipocrisie della società contemporanea, mirando al risveglio della coscienza dell'osservatore.

Alla fine del millennio Baj inizia una serie di centosessantaquattro piccoli ritratti polimaterici ispirati ai personaggi del romanzo proustiano *I Guermantes*, nei quali l'uso di materiali obsoleti e consunti, esprime il senso del disfacimento dominante nelle umane cose e vicende. Nel 2001 inizia un nuovo ciclo dedicato alle *Storie di Gilgames*, che si pongono in continuità con l'*Apocalisse* e sono esposte, insieme a quest'ultima e ad altri lavori di dimensione ambientale, nell'antologica dedicatagli dal Palazzo delle Esposizioni di Roma alla fine dello stesso anno. Nel 2002 appronta la sua nuova e ultima produzione con le *opere idrauliche*: una serie di personaggi ottenuti da assemblaggi di tubature, rubinetti, sifoni, guarnizioni e tutto l'armamentario dell'idraulico, corredato dai consueti elementi in tessuto, tipici del suo vocabolario estetico, in omaggio all'amico patafisico, nonché poeta e designer ceramico futurista, Farfa e alla sua celebre lirica *Tuberie*.

Baj ha sempre avuto stretti rapporti con poeti e letterati italiani e stranieri, coi quali ha talvolta collaborato illustrando testi classici e moderni e creando libri d'artista. Ha affiancato la scrittura alle arti visive, oltre che partecipando alla redazione di varie riviste d'avanguardia e quotidiani, pubblicando molti libri che raccolgono il suo pensiero filosofico e sociologico e la sua testimonianza sulla personale esperienza artistica e sul mondo dell'arte del Novecento.

III.3.2 *Le ceramiche degli anni Cinquanta, tra informale nucleare e figurazione infantile*

In più fonti autobiografiche⁶¹⁵ Enrico Baj ricorda il suo primo incontro con il “vichingo” Asger Jorn al suo arrivo alla Stazione Centrale di Milano il 28 marzo del 1954. Baj è andato a prenderlo dopo che Jorn gli ha comunicato il suo arrivo con un telegramma. Sono trascorsi cinque mesi dalla prima lettera⁶¹⁶ (fine ottobre 1953), con la quale l’artista danese – che si trova con la famiglia a Villars Chésières, in Svizzera, per ragioni di salute – comunica a Baj il proprio vivo interesse per le attività del Movimento Nucleare, nel quale ravvede una prosecuzione dei postulati di CoBrA, e, auspicando una collaborazione d’intenti, invita i Nucleari a prendere parte al suo Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario (MIBI).⁶¹⁷ Jorn ha infatti da poco concepito il progetto di un’azione collettiva e coordinata in grado di opporsi alle posizioni razionaliste dell’architetto e artista astrattista svizzero Max Bill, promotore nel 1950 della scuola superiore di design di Ulm (Höhschule für Gestaltung), intenzionata a raccogliere l’eredità del Bauhaus.⁶¹⁸ In realtà la posizione di Jorn è già manifesta in CoBrA, come reazione al funzionalismo e alla concezione lecorbuseriana della “macchina per abitare”,⁶¹⁹ a cui l’artista contrappone l’idea di una sintesi delle arti, in grado di esprimere la complessità della natura e dei desideri dell’uomo. In più il danese

⁶¹⁵ Tra le altre: BAJ 1989.

⁶¹⁶ Nella lettera del 31 ottobre 1953 Jorn scrive a Baj: «Non so se conoscete il Bauhaus, accademia tedesca di prima di Hitler. Ora vogliono rifarla ed è un architetto svizzero, Max Bill, che deve occuparsene; egli vuole fare di questa accademia, dove insegnarono Paul Klee e Kandinsky, un’accademia senza pittura, senza ricerche nel campo delle immagini [...] puramente tecnica: istruzione. Le ho dichiarato guerra a nome di tutti i pittori sperimentali e di ricerca e ho dichiarato la mia intenzione di creare un’organizzazione internazionale di ricerca nel campo della fantasia e delle immagini che intendo chiamare “il Bauhaus immaginario”. Spero che il gruppo “Movimento pittura nucleari” [*sic*] voglia unirsi a questa organizzazione internazionale» (VALENTI, *Lo sguardo “libero” di Asger Jorn su Le Corbusier, Max Bill e Lucio Fontana*, in BOCHICCHIO-VALENTI 2014, p. 47).

⁶¹⁷ Del MIBI fanno parte, oltre ad Asger Jorn e ai Nucleari Baj e Dangelo, Claude Serbanne, René Renne, Pierre Alechinsky, Karel Appel, K. O. Gotz, Anders Osterlin.

⁶¹⁸ Dopo aver risposto entusiasticamente all’invito rivolto da Max Bill agli artisti affinché intervenissero all’attuazione del progetto della sua scuola di Ulm, Jorn riceve dallo svizzero una risposta raggelante, nella quale si precisa che il ruolo della ricerca artistica e pittorica all’interno del programma didattico non ha nulla a che vedere con le posizioni del vecchio Bauhaus. L’artista matura, così, l’idea di costituire un gruppo internazionale di ricerca nel campo della fantasia, un “Bauhaus immaginario”, alternativo a quello di Ulm, che riunisca tutti gli artisti sperimentali e capovolga il rapporto tra arte e architettura a favore della prima, quindi divulga la propria proposta ai colleghi.

⁶¹⁹ Giunto a Parigi dalla Danimarca nel 1936, Jorn, si era trovato, tramite Fernand Léger, a lavorare al fianco di Le Corbusier nella realizzazione del Pavillon des Temps Nouveaux per l’Esposizione Internazionale delle Arti e delle Tecniche del 1937. Lo slogan della casa come “macchina per abitare”, per realizzare spazi di qualità per la vita dell’uomo, può intendersi come una sintesi del pensiero architettonico di Charles-Edouard Jeanneret-Gris, meglio noto come Le Corbusier, enunciato nel suo nel testo *Verso un’architettura* del 1923.

attacca la volontà di Bill d'inserire l'artista nel ciclo produttivo industriale, trasformandolo in un tecnico e riducendo l'opera d'arte a mero oggetto di design, dotato di funzione e ancorato alla ragione e al purismo formale geometrico. Questa diversità d'opinioni è oggetto di una intensa disputa epistolare tra Jorn e Bill e anche delle relazioni presentate dai due intellettuali al 1° Congresso Internazionale dell'Industrial Design, tenutosi alla Triennale di Milano nel 1954. Qui Jorn espone pubblicamente la sua idea nell'intervento intitolato *Contre le Fonctionnalisme*, parlando, come scrive Baj,

«in nome di un'arte che deve provocare, stupire, svegliare, comunicare, lanciare messaggi attraverso un'espressione violenta, barbarica, vandalica... di un'arte che non è perfezione, né monotonia, ma imperfezione e invenzione... che non è sonno ma sogno, non linea diretta ma svolazzo, sfrego, arzigogolo. Scarabocchi, macchia, imbratto».⁶²⁰

Baj, dal canto suo, ha avuto modo a Bruxelles di vedere le opere di Appel e Jorn e di riscontrarne le affinità di espressione con l'Arte Nucleare. Inoltre, egli condivide con Jorn la fede nello sperimentalismo, nella libertà e nell'autonomia dell'arte⁶²¹ ed è persuaso della necessità di arginare l'avanzata del razionalismo, che tende a invadere il campo della creatività e a imporvi le stesse regole produttive e funzionali invalse nel design industriale e nell'architettura:

«La vita è sempre più compressa verso la razionalità meccanica, è sempre più automatizzata. E allora ci domandammo, io e Jorn: vogliamo ridurre a quel livello anche l'arte? Lasciateci almeno quello sfogo; non interferite nei territori che non sono vostri, cari architetti, cari ingegneri. Voi fate della geometria, noi facciamo dell'immaginario. Ognuno rispetti il proprio spazio e la propria libertà mentale».⁶²²

Ne consegue un approccio incondizionato non solo dal punto di vista teorico, ma anche da quello estetico, pertanto Baj è promotore della forma libera e rifiuta invece la «geometrizzazione forzos»,⁶²³ in quanto considera assurda la pretesa dei movimenti astrattisti e del Razionalismo di imporre al linguaggio dell'arte le morfologie rigide della geometria euclidea.⁶²⁴

⁶²⁰ BAJ 1989, p. 25.

⁶²¹ «Si era dunque per l'immagine contro la funzione, per l'espressione contro l'utile, il concreto, il razionale» (BAJ 1983, p. 164).

⁶²² CAPRILE 1997, p. 34.

⁶²³ «eravamo per l'espressionismo astratto e immaginista allo stesso tempo e detestavamo il dominio dell'angolo retto, della linea dritta (sì, in fondo molto meglio storta!), della geometrizzazione forzos» (BAJ 1983, p. 164).

⁶²⁴ «Per Jorn, e su questo punto le sue idee si sposavano alla perfezione con quelle che andavo esprimendo attraverso il Movimento Nucleare, era pura sciocchezza la volontà di imporre in modo massiccio le forme promananti dall'ideologia della linea e dell'angolo retto. / Queste forme erano già state largamente sfruttate applicando alla pittura i principi di una concezione geometrica del mondo, quale era stata proposta dall'astrattismo freddo, dal costruttivismo, dal concretismo e dal design» (BAJ, *Il vichingo arrivò alla Centrale alle dodici e trenta. Intervista di Maurice Fréchet a Enrico Baj*, in TIGLIO 1988, p. 52).

Nei mesi successivi al primo contatto i due artisti intessono una cospicua corrispondenza, prima conoscitiva, poi amichevole, che ne salda l'intesa artistica e il legame personale, al punto che quando Jorn manifesta a Baj la propria insofferenza a restare in Svizzera e il desiderio di raggiungere Vallauris per fare ceramica – attività che ha già sperimentato nei laboratori di Silkeborg, Funder e Soring, in Danimarca –, questi gli propone di trasferirsi invece nella cittadina di Albisola, e il danese, che ha già sentito parlare di Albisola a Parigi, accoglie favorevolmente l'invito. Baj, a sua volta, pur non essendoci mai stato, ha notizie di Albisola dagli amici spazialisti Gianni Dova e Roberto Crippa e soprattutto da Fontana e prevede che sulla riviera ligure l'amico possa giovare delle favorevoli condizioni climatiche, in modo da rimettersi in salute e dedicarsi alla ceramica presso la fabbrica di Tullio d'Albisola,⁶²⁵ trovandosi allo stesso tempo in un ambiente accogliente e per lui intellettualmente stimolante. Così, dopo un soggiorno di due giorni a Milano presso lo studio di Baj, Jorn è accompagnato da Dangelo ad Albisola e qui, resosi rapidamente conto delle condizioni ideali offerte dalla fornace Mazzotti, in virtù della possibilità di condivisione di spazi e materiali e di cooperazione tecnica e artistica tra artisti e ceramisti, organizza il primo evento artistico sperimentale del MIBI, gli Incontri Internazionali della Ceramica, destinati a lasciare nel panorama artistico internazionale un segno decisivo, in particolare per gli sviluppi dell'Arte Informale in ceramica.

Ad agosto, a Incontri avviati, pure Baj raggiunge la cittadina ligure ed è coinvolto nell'evento, del quale condivide in particolar modo l'approccio sperimentale della ricerca artistica e la dimensione internazionale dell'esperienza.⁶²⁶ In questo contesto avviene anche il fondamentale incontro di Baj con la Patafisica, in quanto qui l'artista fa la conoscenza del poeta belga Théodore Koenig, che in Belgio pubblica la rivista patafisica «Phantomas», il quale invita il Nucleare ad abbonarsi ai Cahiers du Collège de Pataphysique (Quaderni del Collegio di Patafisica).

Con gli altri artisti Baj si immerge nella pratica della ceramica – per lui completamente nuova –, dapprima alla fabbrica Giuseppe Mazzotti e poi anche in altri opifici (Lina Poggi Ceramiche e Ce.As.). Il suo rapporto con Tullio alla M.G.A. non è immune da polemiche e disaccordi, spesso mediati dalla presenza del fratello del ceramista, Torido. Baj si avvale delle tecniche e dei materiali disponibili in bottega, nonché dello stimolante apporto creativo del lavoro collettivo e dell'esempio degli altri artisti, alcuni dei quali già confidenti con le tecniche ceramiche e con le leggi di

⁶²⁵ Tullio Mazzotti, così come gli altri ceramisti di Albisola, era solito offrire disponibilità di mezzi e materiali agli artisti che lavoravano nella sua fabbrica in cambio di una parte delle opere realizzate. L'artista è sempre accolto favorevolmente e talora ricercato dal ceramista, sia per il prestigio e la visibilità conferiti alla bottega dalla sua presenza, sia per il suo ruolo di ideatore di nuove forme o decorazioni da introdurre nella produzione della fabbrica.

⁶²⁶ «Sia io che Jorn tenevamo molto al lato sperimentale della ricerca artistica: e poi tenevamo molto all'aspetto internazionale» (BAJ, *Il vichingo arrivò alla Centrale alle dodici e trenta. Intervista di Maurice Fréchuret a Enrico Baj*, in TIGLIO 1988, p. 52).

trasformazione della materia. Come molti pittori, che si esprimono di preferenza nella decorazione di piastre e vasellame, l'artista utilizza dapprima la ceramica come supporto per dipingere, prendendo gradualmente familiarità con le variazioni di colore e lucentezza prodotte dal fuoco in cottura. Come scrive Jaguer, in occasione della personale di Baj da lui presentata a Milano e poi a New York nel 1956:

«In quella febbrile atmosfera di creazione collettiva, Baj aveva avuto la possibilità di familiarizzarsi con un materiale sino allora a lui poco noto, e ne era uscito sedotto dalla materia splendente e indocile. Splendore fragile, non come quello della pittura a smalto, le cui iridescenze rimangono sul quadro tal quali apparse agli occhi del pittore. Con l'argilla tutto può dipendere dai capricci della cottura, ed è in funzione di questi capricci che bisogna determinare, ben precariamente, la forma generale e la colorazione dei pezzi di ceramica. [...] Niente di più sperimentale, insomma, di quest'arte detta "applicata". E si pensi pure a quanto Baj, incoraggiato dalla presenza di molti pittori di "Cobra" già esercitati in questa disciplina, si sia adoperato deliberatamente per allontanare il più possibile le sue ceramiche da ogni possibilità di applicazione».⁶²⁷

A dispetto dei mezzi tradizionali, le ceramiche di Baj sono nucleari nel linguaggio formale prevalentemente *prefigurativo*, nella scelta cromatica ridotta a pochi toni primari (perlopiù giallo, rosso, bianco, nero) e nella tecnica pittorica, risolta, come nei dipinti a olio, con macchie, rapide pennellate e sgocciolature di colore – che risentono dell'influenza di Pollock – sulla superficie smaltata di bianco o sulla terracotta grezza oppure con segni graffiti su un fondo di colore omogeneo. Lo sono inoltre nell'iconografia, che ripete, in poche e semplici presenze frontali su fondo neutro, quella dei suoi quadri: cerchi di corpi celesti (fig. III.11), vortici di moti primari della materia, spirali assemblate come in funghi atomici, figure antropomorfe allo stadio embrionale, bambini con braccia levate e *teste solari* sorridenti e amichevoli. Si tratta di immagini "urlanti" contro il sonno della coscienza e contro la rimozione delle catastrofi atomiche operata attraverso il silenzio, la cui violenza e intensità funge da presagio o denuncia della umana devastazione, ma anche di visioni alternative, positive e "solari" dell'universo nucleare, quale potenzialmente potrebbe realizzarsi, così come aveva messo in luce André Breton nel 1946.⁶²⁸ Permane in entrambi i casi, come nei dipinti, l'intenzione da sempre manifesta nell'artista di lasciare emergere dall'indistinto gestuale un significato riconoscibile, in grado di rendere conto dell'uomo e del mondo, prima attraverso prefigurazioni, poi, proprio con la formulazione del tema del bambino tra il 1952 e il 1953, di una vera e propria immagine figurativa. Ecco allora il piatto in maiolica realizzato a incisione su fondo nero e intitolato *Piccolo bambino*⁶²⁹ (1954) (fig. III.12), nel quale il soggetto

⁶²⁷ JAGUER 1956, pp. 28-29.

⁶²⁸ «[...] l'uso dell'energia atomica, in quanto conquista irrevocabile dell'uomo, lo immobilizza, lo lascia interdetto al crocevia di due strade, una delle quali porta al suicidio sul piano collettivo, l'altra al più insperato benessere» (CORGNATI 2004, p. 34).

⁶²⁹ Ripr. in CRISPOLTI 1973, cat. n. 175.

embrionale annunciato da quadri come *Quamisado II* (1951) (fig. III.13) e sviluppato in dipinti come *Piccolo bambino coi suoi giochi* (1952), è elaborato in una figura umanoide dotata di essenziali dati anatomici.

Il tema infantile rimanda all'idea di un'arte ingenua, priva di regole e sovrastrutture, la quale, attraverso forme grezze e istintive, visualizza l'enorme potenziale di energie creative ancora alla ricerca di una via di affermazione di cui dispone il bambino. Non è un caso che anche Jorn interpreta contemporaneamente il soggetto del bambino, ad esempio nel rilievo *Glad barn (Bambino felice)* (1954), dove il corpo della figura è "esploso" in sette parti anatomiche distinte, modellate in modo rudimentale e smaltate, da ricomporre a parete, lasciando degli spazi di discontinuità nella composizione. La medesima idea dello smembramento del corpo della scultura è applicata in un *Personaggio* (1954) in terracotta colorata a smalti dello stesso Baj⁶³⁰ (fig. III.14) e in una analoga figura del CoBrA Appel, il che è sintomatico del clima di reciproca influenza e collaborazione degli Incontri.

Un altro piatto, *Testa solare* (1954),⁶³¹ riprende l'iconografia simbolica del volto umano nel sole, sviluppata con pittura a olio su tela dal 1953,⁶³² che Enrico Crispolti mette in relazione all'emergere di una figurazione esplicita e persino di respiro narrativo, avvenuta in seguito all'incontro di Baj con la poesia pseudo-scientifica di Tito Lucrezio Caro. Nel 1952-53 il pittore realizza, infatti, una sessantina di incisioni all'acquaforte – poi selezionate in numero di trentasei – con le quali illustra il *De rerum natura* del poeta latino, pubblicato da Arturo Schwarz (1958), e proprio in questi lavori, per Crispolti, si avverte «non solo il formularsi del moto vorticante concentrico (dopo il “fungo” e la “spirale”, il moto rotatorio atomico), bensì il suo evidenziarsi da “atomi solari” a “teste solari”; e oltre: il riaffermarsi della “figura”, in tutta la sua evidenza».⁶³³ Anche Beniamino Dal Fabbro, in occasione della presentazione della personale dell'artista alla galleria Schettini di Milano nel 1954, che include alcune illustrazioni del poema, sottolinea l'esperienza lucreziana in quanto origine del tema delle “teste solari”.⁶³⁴

Rientra in quest'ultima categoria tematica anche il piatto intitolato da Baj *Piatto barocco*⁶³⁵ (1954) – definizione che allude certamente, oltre che allo stile secentesco della ceramica, al recupero del senso spaziale barocco operato dichiaratamente in questi anni da Fontana – che rappresenta un

⁶³⁰ Ripr. in GALLO PECCA - GALLO PECCA 1993, p. 156.

⁶³¹ Ripr. in CAPRILE-BOJANI, 1991, p. 11.

⁶³² Ripr. in CRISPOLTI 1973, cat. nn. 97-102.

⁶³³ CRISPOLTI 1973, p. X.

⁶³⁴ «Ecco: non per nulla ama Lucrezio e ne ha illustrato con rude poesia il *De rerum natura*; da quella pioggia cosmica d'atomi, da quella remota formazione del mondo non sarà difficile a Baj trovare il bandolo della spirale, linea creativa e ascendente, e arrampicarsi per le sue volute sino alle Teste Solari, tonde e attonite in cieli aztechi» (DANGELO-SANESI-SCHETTINI 1978, p. 13).

⁶³⁵ Ripr. in BIFFI GENTILI 1988, p.n.n.

volto rosso cupo, con raggi e lineamenti neri, inserito nel disco centrale di un piatto formato a stampo, con bordo a rilievo a otto lobi, dipinti con oculi giallo e nero. Si tratta di un esempio di come talvolta Baj si diverta a provocare dissonanze attraverso l'abbinamento di una forma e di un dipinto stilisticamente disomogenei tra loro, secondo una pratica in voga tra i Dadaisti e poi ripresa anche da Jorn, da Bacon e da Warhol, e pure in alcuni suoi lavori a tecnica mista realizzati dalla fine degli anni Cinquanta in cui i suoi caratteristici personaggi mostruosi, grotteschi o interplanetari sono accostati, in un racconto unitario, a figure o paesaggi tratti da immagini pittoriche convenzionali di gusto kitsch o commerciale, acquistate al mercato delle pulci, come in *Vieni qua biondina* oppure *Esseri provenienti da altri pianeti molestavano le nostre donne* o *Questo personaggio viene dagli spazi*, tutti del 1959, o ancora *Teodomirol and Ayesha* del 1964. Lo stesso artista parla della fusione di tecniche e immagini tradizionali e accademiche con elementi imprevisi e moderni operata nei suoi dipinti o collage nel testo *A proposito di coesistenza e modificazioni*, incluso nel *Documento Sud* del 1959, dove precisa che:

«La convenzionalità del fondo è in una tale rappresentazione il termine di paragone che dà maggiore risalto e contrasto alla inserzione di elementi inattesi e imprevisi. [...] Questo procedimento si risolve alla fin fine in un operare su un fondo già precostituito, su qualcosa di preesistente. Quando una persona, uscendo di casa, si immette in una strada, essa entra, partecipandovi, in un sistema preesistente; e la partecipazione si attua colle modificazioni che la persona immersa produce colla sua presenza e comportamento. Come pittore io mi metto generalmente nella posizione di quella persona entrata in strada e opero, come quella, provocando modificazioni».⁶³⁶

Attraverso questi accostamenti basati su una logica di divergenza Baj esercita la propria ironia nei confronti dei suoi personaggi e allo stesso tempo mette in ridicolo in senso dadaista la “rispettabilità” borghese delle immagini o, nel caso della ceramica, delle stoviglie in stile (fig. III.15). I coniugi Luciano e Margherita Gallo Pecca, testimoni e cronisti della straordinaria avventura artistica di Albisola negli anni Cinquanta, documentano con un esempio questo processo di contaminazione stilistica applicato dall'artista alla materia ceramica:

«Baj prende una preesistente brocca di un secentismo puro, in terracotta maiolicata, dalla formatura a pollice e con le sue belle anse classiche, e la disegna con motivi suoi, raggiungendo un effetto fortemente grottesco e, dissacrata la forma, di grande esaltazione della libertà d'espressione».⁶³⁷

È probabile che la scelta di supporti dalla tettonica più complessa risponda anche all'esigenza, avvertita da Baj pure nella pittura su tela, di potenziare l'espressività cromatica con effetti materici o di rilievo: «A me piace che l'opera sia dotata di “valori tattili” per cui venga voglia di toccarla».⁶³⁸

⁶³⁶ E. Baj, *Documento Sud*, n. 2, Napoli, 1959, in CRISPOLTI 1973, p. 18.

⁶³⁷ GALLO PECCA-GALLO PECCA 1993, p. 162.

⁶³⁸ BAJ, in GALLETTA 1989, p. 80.

Questa sensibilità lo conduce, proprio attraverso la ceramica, sulla strada della definitiva conquista della tridimensionalità dell'opera frontale, che segnerà il futuro della sua produzione polimaterica. Anche Jaguer rimarca l'importanza di questo momento:

«Di mano in mano che vedeva sorgere dal fuoco i suoi pezzi realizzati, Baj poteva ricordarsi della tentazione, altre volte provata nel primo periodo nucleare, di trasportare su tre dimensioni le iridescenze della materia pittorica. Questa conquista del rilievo, questa corsa col caso che gonfierà poi verso uno spazio tattile la superficie della tela: niente poteva meglio aiutare a compierla che le sue lunghe presenze di lavoro alla fabbrica di maiolica».⁶³⁹

Procedendo in questa direzione, talvolta l'artista plasma personalmente in argilla cruda il supporto su cui dipingere, come in un esemplare dalla forma approssimativamente quadrata e dal contorno impreciso, che conserva sul bordo le tracce leggermente ondulate della modellazione a pollice. Sul pezzo in biscotto sono stese larghe pennellate di smalto bianco su cui sono tracciati in nero a pennello due profili contrapposti, vagamente affioranti da un caos di macchie e sgocciolature nere (fig. III.16).

Baj adotta un linguaggio pittorico ancora più materico già in alcune piastre in terracotta, nelle quali i lineamenti della figura sono sporgenti dal piano di fondo e poi sottolineati con tratti rapidi e larghi di colore oppure con interventi di masse plastiche che danno all'immagine volume di bassorilievo. Come per alcune piastre di Asger Jorn, questi bassorilievi sono ottenuti incidendo l'immagine in una lastra di gesso rettangolare e utilizzando poi la stessa come calco per produrre una o più copie in creta, che, una volta cotte, possono essere colorate con colori diversi. L'incisione del segno nel gesso, piuttosto che nella tenera argilla, determina una ridotta sporgenza del rilievo e una particolare durezza delle forme, soprattutto delle linee curve che si presentano "dure" e stentate, proprio come nei disegni infantili. Di questo tipo sono ad esempio le piastre in terracotta intitolate *Personaggio nucleare con pianeta* (1954) (fig. III.17), che ripetono il soggetto del *Piccolo bambino che gioca con la luna* (1952), in quanto rappresentano un personaggio con testa di vortice e corpo scheletrito, accanto al quale un ulteriore vortice-matassa emerge da un fondo percorso da una trama caotica di graffi tradotti in rilievo dal calco. Il tema rimanda a nuove forme di vita venute alla luce nel nuovo stadio post-atomico dell'umanità, del genere di *Quamisado II* e del personaggio macrocefalo del manifesto *Bum*, ma qui la macchia che funge da "forma cranica" è sostituita da una matassa di cerchi. Come nota Tristan Sauvage (Arturo Schwarz),⁶⁴⁰ esiste un'interessante analogia tra queste visualizzazioni di flussi di traiettorie atomiche scomposte e "non euclidee" che Baj utilizza come teste o corpi dei propri personaggi nucleari e il vorticoso volo della mosca che Max

⁶³⁹ JAGUER 1956, p. 29.

⁶⁴⁰ SAUVAGE 1962, p. 56.

Ernst traccia nel suo dipinto *Testa d'uomo irretito dal volo di una mosca non euclidea* (1947). Tale analogia è particolarmente evidente nel dipinto di Baj intitolato semplicemente *Pittura* (1951)⁶⁴¹ che richiama il soggetto di Ernst e che potrebbe rappresentare la svolta dalla macchia al vortice, che ricorre prepotentemente da questo momento in poi, con funzione strutturale dell'immagine figurativo-espressionistica.

Non è un caso, peraltro, che la spirale sia il simbolo primario e assoluto della Patafisica e che essa – come osserva lo stesso artista⁶⁴² – sia tra i primi scarabocchi eseguiti dai bambini, spesso in maniera del tutto automatica, senza il controllo dello sguardo. In tal senso il vortice racchiuderebbe in sé il principio di un'arte basata sull'immaginazione e contraria a qualsivoglia elaborazione razionale o scientifica della forma. Tale idea è manifesta anche nella piastra *Spiralen* (1954),⁶⁴³ di collezione privata, che ripete l'omonimo dipinto del 1951, nella quale, sul fondo graffito con segni irregolari e colorato di nero con trasparenze di rosso, si stagliano due “figure” dipinte in rosso e bianco sui tratti vorticosi in rilievo, ciascuna costituita da un fuso sormontato da una matassa con nucleo centrale. Per l'opera ceramica vale perfettamente la lettura proposta da Edouard Jaguer per il dipinto, la quale pone l'accento sull'ambiguità interpretativa intenzionalmente provocata dall'artista tra fungo atomico e figura umana e sullo slittamento dal linguaggio espressivo drammatico a quello ironico:

«il “tema” indiscutibile di questa tela è il raffronto di due figure vorticosi che derivano le grandi linee della loro struttura da quella del troppo famoso “fungo atomico”. Se questo quadro produce anzitutto una impressione agghiacciante sul contemplatore, ciò verrà proprio da una analogia che Baj ha voluto segnalare: anche così stilizzato è immancabile che la vista di un tale oggetto scateni nell'immaginazione di ognuno delle agghiaccianti associazioni. Pertanto, se si voglia spingere più avanti l'analisi del quadro, ci si accorge che la messa in scena espressiva di questi elementi sospetti è stata concepita in tale modo che il loro carattere drammatico si trova ad essere facilmente distrutto, “annientato” in qualche modo, grazie a questa velocità di grafismo automatico che invochiamo all'istante. Tanto che agli occhi dello spettatore in tal modo ritornato in sé – una immagine grottesca, quella di una doppia trottole, o di una coppia di santoni dervisci roteanti e congratulanti tra loro, può sovrapporsi senza “sacrilegio” ai terrificanti fantasmi che servirono da avvio alla tela».⁶⁴⁴

Altre due piastre, di collezione privata, della stessa tipologia, *Orbite atomiche* (1954) e *Spiralen* (1954),⁶⁴⁵ sono dipinte gestualmente a colori accesi e raffigurano entrambe un gorgo centrale circondato da vortici minori concentrici, così come quella conservata al Museo Mazzotti e così

⁶⁴¹ Ripr. in CRISPOLTI 1973, cat. n. 45.

⁶⁴² BAJ 1988, p. 33.

⁶⁴³ Ripr. in CRISPOLTI 1973, cat. n. 181.

⁶⁴⁴ JAGUER 1956, p. 10.

⁶⁴⁵ Ripr. in LEHMANN-BROCKHAUS 2013, p. 59.

descritta da Biffi Gentili:

«Il pezzo di terracotta rossa ingobbiata è agitata da vortici, dalle spirali che furono nucleo psichico, ossessione, sigla concettuale e formale dei Cobra. I centri delle spirali sono ora in rilievo, ora in depressione, la piastra diviene in quei punti concava o convessa ed esprime alternativamente energie centripete e centrifughe: l'infinita rotazione dei mondi e degli atomi». ⁶⁴⁶

Assai più rilevate delle precedenti – probabilmente ottenute lavorando una lastra di argilla e non di gesso – sono alcune piastre rettangolari, ⁶⁴⁷ intitolate *Bambino con le braccia levate* (1954), molto prossime, nel linguaggio formale, ai dipinti “figurativi” di Baj e, in particolare, al dipinto omonimo dello stesso anno ⁶⁴⁸ e ad altri eseguiti nel 1955, ma anche alla lastra dal contorno irregolare dipinta a colori contrastanti e intitolata *Bambino urlante*. ⁶⁴⁹ Baj si fa immortalare in uno scatto fotografico mentre sostiene in alto con le braccia uno di questi rilievi: una postura, quella delle gambe divaricate e braccia alzate con le mani aperte e il volto atterrito, che ritorna negli anni a seguire sotto varie forme nel lavoro dell'artista, quasi come un'icona personale, che riassume il senso tragicomico della sua visione dell'essere al mondo, tant'è che anche in seguito Baj si fa fotografare davanti al suo grande Ubu re implorante, ripetendone la posa, come a suggerire una sua totale identificazione con questi suoi attoniti personaggi. In un'altra foto (fig. III.10), sempre scattata nel 1954 nel laboratorio di Tullio, l'artista tiene invece in mano una piastra tondeggianti dal contorno frastagliato, forse modellata come le precedenti, raffigurante un grande volto infantile con capelli scomposti sulla fronte.

Hanno braccia levate anche i *Personaggi* (1954) (figg. III.18-20) modellati a tutto tondo in argilla rossa – come la gran parte degli artefatti realizzati ad Albisola – con poche tracce di pittura, così da conservare l'aspetto naturale della terracotta: «molte mie ceramiche di allora sono rimaste allo stato “brut”, quasi volessero mantenere l'idea di quella materia e del suo colore, come quelle dei greci e dei romani». ⁶⁵⁰ Non si tratta delle prime sculture tridimensionali realizzate dall'artista, in quanto già nel 1952 Baj aveva presentato al pubblico alcune singolari creazioni realizzate con Joe Colombo e costituite da assemblaggi di ossa di animali colorate in nero, giallo e argento, tuttavia si tratta indubbiamente delle prime plastiche modellate con un materiale e una tecnica tradizionali. Sono sculture antropomorfe dalle rozze fattezze vagamente infantili e “antigraziose”, «tra le più significative nel panorama neo-espressionista e informale italiano», ⁶⁵¹ «personaggi grotteschi,

⁶⁴⁶ BIFFI GENTILI 1988, p.n.n.

⁶⁴⁷ Ripr. in CRISPOLTI 1973, cat. nn. 172-173.

⁶⁴⁸ Ivi, cat. n. 153.

⁶⁴⁹ Ivi, cat. n. 174.

⁶⁵⁰ BAJ, in GALLETTA 1989, p. 79.

⁶⁵¹ BOCHICCHIO-CERINI BAJ 2015, p. 9.

matericamente massivi, gesticolanti»,⁶⁵² tormentati da grumi, buchi, gibbosità e impronte vistose, che comunicano il gesto rapido e impulsivo dell'artista, che, nella massa d'argilla, abbozza il suo simulacro di umanità. Una terna di queste figure è custodita nella collezione dell'artista: due sono in piedi e sembrano marciare, accompagnando il proprio incedere col moto alternato delle braccia, mentre la terza, di colore nerastro macchiato di bianco, è seduta e solleva entrambi gli arti superiori, come in una richiesta d'aiuto o d'attenzione. In particolare, quest'ultima corrisponde all'*ekphrasis* fornita da Dal Fabro del dipinto olio su tela *Non uccidete i bambini* del 1953: «Nel mezzo un infante sorge a braccia levate, tutto annerito dal fumo delle esplosioni, e sembra promettere, con la sua inopinata epifania, un nuovo Eden carbonioso e maledetto, un Paradiso immerso nei negri vapori dell'Inferno». ⁶⁵³ Ulteriori tre esemplari ceramici più grandi, ⁶⁵⁴ sempre stanti, con braccia levate, piedoni ed espressione sgomenta, fanno parte invece di una collezione privata francese e sono ancora in terracotta percorsa da sgocciolature di colore nero e bianco. Un terzetto simile, negli atteggiamenti, nella morfologia e nella materia del corpo, ugualmente grumosa e tattile, in quanto costruita con piccoli frammenti di vetro da parabrezza di automobile incollati su un supporto rigido dipinto a olio, appare in un'opera successiva, *Venite a giocare con noi* (1955), ⁶⁵⁵ realizzata, appunto, con collage polimaterico, quando Baj, nei primi mesi del 1955, sollecitato dalla pratica della ceramica ad Albisola, comincia a impiegare nelle proprie rappresentazioni ovatte, stoffe, passamanerie, corda, stoppa, paglia, vetri colorati e altro: «nel 1955 i miei quadri divennero, in effetti, estremamente materici, tattili. Quindi devo ammettere che la ceramica ha determinato ampiamente una fetta del mio futuro...». ⁶⁵⁶ In particolare, è molto interessante a proposito la testimonianza della ceramista Maria Luisa Vrani – all'epoca decoratrice presso la bottega dell'artista ceramista Lina Assalini Poggi –, la quale ricorda che Baj realizzava soprattutto piatti decorati a rilievo, riportando in ceramica la medesima tecnica dell'assemblaggio usata nelle tele: su un supporto semilavorato in biscotto disponeva cocci di terracotta così da comporre figure di umanoidi urlanti o digrinanti che gli smalti colorati avrebbero fissato alla base durante la cottura.

Nel 1955 e 1956 Baj decora presso un laboratorio di Laveno alcuni servizi da tavola e grandi piatti con macchie e volti informali, ma anche con figure umane formalmente compiute, che recuperano il linguaggio del Picasso classicista, simili a quelle delle incisioni (acquaforti) per il *De rerum natura*. Da Lucrezio Baj assimila la concezione atomistica del mondo, l'idea di una primaria e comune origine cosmica della materia organica e inorganica, che lo porta a “regredire” a una nuova

⁶⁵² CRISPOLTI 1973, p. XIII.

⁶⁵³ DAL FABRO, in DANGELO-SANESI-SCHETTINI 1978, p. 13.

⁶⁵⁴ Ripr. in CRISPOLTI 1973, cat. nn. 169, 170 e 171.

⁶⁵⁵ Ivi, cat. n. 208.

⁶⁵⁶ CAPRILE-BAJ, *Intervista a Enrico Baj*, in CAPRILE-BOJANI 1991, p. 18.

prefigurazione nucleare e che trova piena espressione nella serie dei dipinti delle *montagne*, eseguiti con la tecnica dell'“acqua pesante”. In essi il tessuto geologico riassorbe la figura e i rilievi del paesaggio prendono a personificarsi, attraverso l'apparizione di volti nella materia rocciosa e la trasmutazione del profilo della montagna nel profilo umano (*Paesaggio animato* o *Montagna autoritratto* del 1958). Su questo tema l'artista realizza alcune opere scultorie in terracotta ingobbiata,⁶⁵⁷ che intitola, appunto, *Testa-montagna* (fig. III.21), eseguite ad Albisola nel 1958.

III.3.3 Le esperienze ceramiche in Romagna negli anni Ottanta e Novanta

Nei decenni successivi alle sperimentazioni corali di Albisola, mentre prosegue il lungo cammino di ricerca con altri *media* e con linguaggi oramai lontani dalla macchia e dal gesto, attraverso territori tematici ideologicamente coerenti a quelli iniziali, ma in continua evoluzione e sintonia con i tempi, Enrico Baj torna sporadicamente alla ceramica, collaborando occasionalmente con altre fabbriche, come la Pozzi Ceramiche e la Porcellane Tognana, anche fornendo progetti grafici o pittorici per piatti da riprodurre in edizioni limitate con tecnica serigrafica. Una di queste serie, di tremila esemplari, prodotti in porcellana nel 1968 dalla Ceramica Franco Pozzi di Gallarate, con la collaborazione dello Studio Marconi di Milano, si intitola *L'ultimo generale* (fig. III.22) ed è un piatto con applicazioni di passamaneria e una medaglia. A tal proposito Baj racconta in uno scritto di come l'opera sia nata a conclusione del ciclo dei *generali*, da lui ampiamente sviluppato negli anni Sessanta, anche in ragione del largo successo e delle molte richieste dei collezionisti. A un certo punto si determina per l'artista l'esigenza di passare oltre:

«Dovevo quindi farla finita coi decorati, fare l'ultimo generale alla portata di tutti e poi basta. È così che l'ultimo dei generali, decorato e graduato, è finito sul piatto, come due uova al burro, come una trota lessa. Volete una medaglia, volete un generale da mettere in casa tra i vostri antenati? Non è più a me che dovete chiederlo, ma alla Ceramica Franco Pozzi. Scomodando la storia intorno all'anno 1770, vi ricordo che si tratta del Conte Hérouville de Claye, Maggiore Generale del Maresciallo di Sassonia».⁶⁵⁸

Nel 1984 Baj è invitato a fare ceramica presso la Cooperativa Ceramica di Imola. Qui partecipa, come altri undici artisti, prevalentemente legati allo Studio Marconi di Milano, al Laboratorio sperimentale di ceramica d'arte, *Artecotta*,⁶⁵⁹ diretto dall'architetto Francesco Coppola, e per l'occasione decora grandi piatti e pannelli costituiti da piastrelle graffite e decorate a spruzzo, a sgocciolamento e a pennello. Uno di questi pannelli⁶⁶⁰ rappresenta un Ubu re baffuto, con tipica tunica e motivo a spirale sul ventre, in bianco su fondo blu scuro; altri pannelli sono policromi, ma

⁶⁵⁷ Ripr. in CRISPOLTI 1973, cat. nn. 456-459.

⁶⁵⁸ BAJ 1968, p. 4.

⁶⁵⁹ DORFLES *et al.* 1984.

⁶⁶⁰ Ripr. in GALLETTA 1989, p.n.n.

sempre affidati a un linguaggio lineare e fumettistico e ispirati al personaggio di Jarry (*Ubu nella città del sole*, 1984⁶⁶¹), al quale, nello stesso anno Baj dedica una ricca produzione di teloni e sculture costruite con pezzi di Meccano per la *pièce* teatrale di Massimo Schuster.

Nel 1987-88 Baj realizza con il figlio Andrea una serie di sculture lignee ad altorilievo, raffiguranti personaggi dell'Iliade, con materiali di risulta di lavorazioni di falegnameria. Sulla base di questa esperienza, nel 1991-92, i due trasferiscono il medesimo approccio a un analogo soggetto epico, questa volta ispirato all'Orlando Furioso, ed eseguono la serie di "ceramiche combinatorie" *Le donne e i cavalieri l'arme e l'amore* (fig. III.23) in collaborazione con la Bottega Gatti di Faenza. Queste sculture, dal carattere totemico o tribale, sono ottenute a partire da una struttura, generalmente lignea, sulla quale sono fissate sagome e piccole plastiche di terracotta naturale, maiolicata o smaltata, talvolta su ambo i lati, così da presentare di un solo personaggio una doppia faccia. Rispetto alle opere lignee, in questo caso, non sono assemblati veri e propri scarti di produzione, bensì elementi appositamente realizzati, sagomati in modo casuale con diverse argille e diversi trattamenti superficiali, dalla manifattura di Dante e Davide Servadei. Evidentemente il risultato estetico degli assemblaggi, in virtù delle qualità visive della ceramica, si presenta, rispetto ai precedenti lignei, decisamente più raffinato e a tratti sontuoso, al punto da imprimere – come sottolinea Luciano Caprile⁶⁶² – un carattere di nobiltà ai personaggi.

Baj apprezza della ceramica la dimensione del lavoro artigianale, che evoca una realtà profondamente radicata nella cultura italiana, quella della bottega d'arte, nella quale egli si sente particolarmente a proprio agio, tanto da averla in qualche modo ricreata nei propri luoghi di lavoro, pregni di materiali e strumenti organizzati e pronti all'uso. Secondariamente egli è legato al gusto ludico della manipolazione, alla plasticità della materia e a quella sensazione di piacere tattile che l'artista definisce «felicità delle mani sporche».⁶⁶³ Così egli lavora discontinuamente alla bottega faentina per circa un anno, facendovi poi ritorno più volte anche nel corso del decennio. Nel 1991 progetta la realizzazione di una trasposizione ad altorilievo di alcuni suoi lavori pittorici eseguiti nei tardi anni Ottanta ed esposti nella mostra intitolata *Giardino delle delizie*, allo Studio Marconi di Milano e alla Marisa Del Re Gallery di New York. Questi pannelli, facenti riferimento tecnicamente alle celebri plastiche in terracotta invetriata policroma dei Della Robbia, sono modellati più grandi del vero dai maestri plasticatori della Bottega Gatti sotto la direzione dell'artista e, dopo la prima cottura, sono maiolicati con ausilio di sfumature ad aerografo, sempre ad opera di maestranze di

⁶⁶¹ Ripr. in CAPRILE-BOJANI 1991, p. 13.

⁶⁶² «Il guerriero o il nobile troiano hanno smarrito la grezza e austera impronta fornita loro dal legno per impreziosirsi con rotondità di forme e laccature cromatiche, con pennellate d'oro zecchino, come se avessero indossato la veste di parata e deposto le armi anche simboliche di una innata bellicosità» (CAPRILE-BOJANI 1991, p. 14).

⁶⁶³ GALLETTA 1989, p. 80.

bottega, con alcuni interventi diretti dello stesso pittore. Si tratta di una serie di quattro pannelli ceramici di grandi dimensioni, ispirati alla mitologia classica, cristiana e popolare: *Amore e Psiche*, *Adamo ed Eva*, *Le tre grazie* (fig. III.24), *La donna e la bestia*, i cui personaggi principali sono contornati dall'inquietante presenza di un brulicare di teste variopinte, «metafore di un sottomondo ghignante e digrignante»,⁶⁶⁴ che alludono al tema, particolarmente sentito dall'autore, della crescita esponenziale della popolazione sulla Terra. Le raffigurazioni di questi rilievi sono rese con un linguaggio tra il classico e il naïf, che nulla ha a che vedere con la trasfigurazione in sembianze mostruose o grottesche adottata di norma nei personaggi di Baj: «ora ci sono dei corpi, dei volti, mentre nei “generalisti” c'erano solo maschere».⁶⁶⁵ Il codice espressivo adottato dall'artista rimanda, infatti, a quel “bel disegno” che Baj si concede nelle illustrazioni all'acquaforte, prima del già citato *De Rerum Natura*, poi de *Il Paradiso Perduto* di John Milton (1986). Tuttavia qui la sensualità carnale delle forme plastiche, le atmosfere esotiche ispirate da Salgari e dal Doganiere Rosseau – l'*Adamo ed Eva* ripete, ad esempio, l'impostazione della tecnica mista *Yanez e Surama nella giungla inseguiti dai Tughs* del 1988⁶⁶⁶ – e soprattutto lo splendore superficiale dei colori ceramici trascendono l'effetto provocatoriamente kitsch dei dipinti.

Dalle sue complesse rappresentazioni Baj estrapola opere singole da riprodurre in multipli: un volto-maschera con molti occhi in maiolica, prodotto in serie artigianale in duecento esemplari, tratto da un particolare del grande pannello *La donna e la bestia*; una scultura in maiolica, *La Preferita del Presidente*, sempre raffigurante un volto, ma questa volta costruito come la serie de *Le donne...* per assemblaggio di elementi ceramici, prodotto in cinquecento esemplari. Sempre realizzato in multipli è ancora un pannello in terracotta ingobbiata con inserti polimerici, intitolato *Il generale Schwarzkopf* (fig. III.25), il cui corpo è modellato come una sagoma schiacciata a impronte di pollice, gli occhi sono descritti da una coppia di rotelle e la pancia è un thermos metallico.

Nel 1993 l'artista è invitato a realizzare *Il piatto dell'estate* per i Lions di Savona ed esegue un piatto a rilievo (simile alle piastre a incisione del 1954) raffigurante una faccia di civetta (fig. III.26), molto vicina a quelle della piccola serie di dipinti del 1952 intitolati *Due figure*.⁶⁶⁷ Il piatto è realizzato con la manifattura ceramica albisolese Fabbrica Casa Museo G. Mazzotti 1903 di Bepi Mazzotti e riprodotto in novantatre esemplari dipinti a mano.

III.3.4 *La traduzione ceramica di una compiuta idea del mondo*

L'opera ceramica di Baj risalente alla parentesi albisolese, con l'intera produzione di questo tanto felice quanto isolato momento di creatività collettiva, ha l'indubbio merito di aver contribuito a

⁶⁶⁴ Ivi, p. 16.

⁶⁶⁵ BAUDRILLARD, in MARCONI 1991, p. 36.

⁶⁶⁶ BERTONI-SILVESTRINI 2005, p. 35.

⁶⁶⁷ Ripr. in CRISPOLTI 1973, cat. n. 62.

una vera e propria rinascenza dell'arte ceramica e a un ulteriore progresso nel processo di superamento del suo *status* di minorità. L'adozione della ceramica come canale esclusivo e autosufficiente attraverso il quale esprimere nuovi valori e significati fondanti dell'arte, facendo ricorso a un linguaggio ugualmente innovativo nell'essenza e nella forma, testimonia, infatti, l'attualità e la ricchezza di potenzialità espressive dell'arte plurimillenaria del fuoco. In essa gli Spazialisti, i CoBrA, i Nucleari, gli artisti del MIBI individuano un mezzo privilegiato per dare concretezza alla loro presa di posizione contro ogni accademismo e contro la svilente compartimentazione dei linguaggi artistici e per affermare la legittimità di un principio di apertura incondizionata, di interazione e contaminazione tra tecniche espressive, così da reinventare l'universo compositivo dell'arte attraverso modalità inedite. Come auspicato già da Fontana nei manifesti spazialisti, l'urgenza di combinare in un tutto unico architettura, arti visive, musica e poesia, offrendo poi al fruitore dell'opera la possibilità di vivere un'esperienza percettiva multisensoriale, appare particolarmente avvertita dagli autori di queste opere, le quali stentano a rientrare in una categoria tipologica convenzionale, in quanto sono sculture dipinte, quadri plastici o addirittura figurazioni esplose che si espandono nello spazio, nel senso che colore, forma e materia assumono una consistenza unica e inscindibile e partecipano alla dimensione spaziale vitale e sociale dell'osservatore. Invero, come scriveva in modo lungimirante Gio Ponti, già nel 1948, a proposito del nuovo corso della scultura ceramica italiana rappresentato dall'opera di Fontana e di Leoncillo:

«non si tratta di una “statuaria colorata” o dipinta ma di un'altra “cosa creata” e concepita unitariamente verso la quale muove inconsapevolmente la vocazione attuale degli artisti, e che li immette nello stesso tempo anche in quella corrente di lavoro, generale e collettivo (la cosiddetta produzione) che può risolvere quel loro anelito all'arte popolare, viva, capita da tutti, vivente nella società, “l'arte con la quale si convive”». ⁶⁶⁸

Proprio questa qualità nuova, collettiva e coinvolgente della ceramica di Baj e compagni ne fa un'arte non solo autonoma, ma addirittura “potenziata” rispetto alla pittura e alla scultura, pertanto capace di offrire all'artista possibilità espressive inaspettate, che lo sollecitano all'approfondimento di questo multiforme linguaggio, tanto che, come Baj, molti degli artisti partecipi degli Incontri Internazionali della Ceramica ritornano a lavorare la ceramica in fasi successive del loro percorso artistico. In più accade che la pratica ceramica conduca l'artista all'invenzione e all'acquisizione nelle pratiche creative di ulteriori processi e materiali pensati in rapporto alla dimensione sociale, come avverrà, ad esempio, nel Laboratorio Sperimentale di Alba, che porta all'idea della *pittura industriale*.

In verità tutti questi aspetti sono anticipati dall'esperienza ceramica di Picasso a Vallauris, che

⁶⁶⁸ PONTI 1948, p. 28.

buona parte degli artisti italiani presenti ad Albisola nel 1954, Baj incluso, hanno avuto più d'una occasione di conoscere, in virtù delle visite effettuate al maestro spagnolo e della esposizione e pubblicazione delle sue opere fittili in Italia. Ad esempio un precedente eccellente dei piatti-facciasole di Baj è costituito da svariati esemplari di piatti *Volto* (figg. III.1-2) eseguiti da Picasso e risalenti già agli esordi dell'avventura ceramica del maestro spagnolo (1947-48). Lo stesso Picasso riprende spesso, specie nei secondi anni Cinquanta, il tema del viso nel piatto, talvolta con raggi, realizzando una grossa quantità di piatti incisi, dipinti, a macchie e a rilievo nei quali adopera un linguaggio sintetico e immediato. Oltremodo interessante, oltre che per il tema del volto nel piatto, anche come anticipazione degli assemblaggi materici di Baj e della sua pratica di raccogliere in giro nella fornace “coccetti” da comporre nel piatto – come nella testimonianza fornita dalla ceramista Maria Luisa Vrani⁶⁶⁹ – è inoltre il *plat a la pernette* intitolato *Testa di fauno*, datato 1949, esposto agli Amici della Francia a Milano nel 1951⁶⁷⁰ e poi donato al MIC di Faenza, nel quale una *pernette*, cioè un piccolo treppiede da forno in refrattario, è applicata al centro del piatto così da simulare i tratti del muso di un fauno: «attorno alla “pernette” degli sgraffi, svelanti il bianco della terra sul fondo colorato di nero, delineano una smorfia faunesca incorniciata in giro da un solco che ha lasciato rappresi nella tinta di fondo i trucioli di terra bianca».⁶⁷¹ Così come è già prediletto dal più precoce ceramista spagnolo un altro soggetto che ricorre anche nella pittura (e ceramica) di Baj, quello della civetta, che in un bellissimo piatto ovale di Picasso, *Civetta*, del 1947 (fig. III.3), è stilizzata in un doppio vortice o spirale, segni questi ultimi assai ricorrenti nel lessico dell'artista nucleare. E ancora lo smembramento del corpo della figura umana in parti separate praticata dagli artisti informali Baj, Jorn e Appel ad Albisola è precorsa dall'opera (*Donna*, 1948) (fig. III.5) del maestro di Malaga. Ma al di là della ricorrenza di temi e di invenzioni formali e tecniche, ciò che avvicina forse maggiormente Baj a Picasso è la disinvoltura nel passare da un codice estetico all'altro, pur nella fedeltà ad una personale maniera, cosicché il principio assunto dall'artista milanese e teorizzato nel manifesto *Contro lo Stile*, può leggersi come la formalizzazione di quell'attitudine tutta picassiana al superamento degli “ismi” che fa parlare Giulio Carlo Argan di “maniere” di Picasso.⁶⁷²

Per Baj, come per il maestro spagnolo, il percorso di ricerca sulle possibilità della comunicazione artistica comincia in ambito pittorico e conduce l'autore alla sperimentazione più radicale e spericolata di tecniche eterodosse, in grado di «reinventare la pittura» (*Manifesto della Pittura Nucleare*) e continua, con enfasi e spirito di avventura non minori, proprio a partire dall'esperienza ceramica, nel campo del collage e dell'assemblaggio pseudofigurativo di oggetti e materiali tratti dal

⁶⁶⁹ Cfr. par. III.3.5.

⁶⁷⁰ Notizia riportata in GOLFIERI 1952, p. 24.

⁶⁷¹ *Ibidem*.

⁶⁷² ARGAN 1953, pp. 21-22.

quotidiano. È implicito pertanto che Baj applichi alla figulina il medesimo approccio adottato in pittura, consistente nel disporsi con la massima apertura mentale all'imprevisto, lasciando – come scrive Giorgio Kaiserlian – «l'iniziativa alla materia».⁶⁷³ Il che trova sostegno nelle parole della moglie dell'artista, Roberta Cerini, la quale osserva che: «Per il Baj nucleare dunque la partenza è la materia, intesa come magma primordiale, da cui emergono forme che assumono ben presto sembianze umane, nella ricerca di una nuova figurazione».⁶⁷⁴ Osservazione che appare quanto mai appropriata, ad esempio, alle sculture antropomorfe modellate in argilla con primitiva semplicità, nella creazione delle quali, diversamente da quanto avviene nel mito antropogenico del dio che crea plasmando la terra, le fattezze umane paiono emergere spontaneamente dalla massa argillosa, quasi per necessità interna, secondo un processo auto-formativo che l'artista si limita ad agevolare e controllare. Non a caso, per dar conto di questa artisticità insita nel *medium*, Cerini chiama in causa il celebre sonetto di Michelangelo, che assegna all'artista il mero compito dello svelamento del “concetto” che la materia già contiene in sé.

Invero confrontando le ceramiche di Baj con le altre sue opere coeve o precedenti, ci si rende conto che l'artista traduce puntualmente in materia fittile immagini già espresse nel linguaggio pittorico o combinatorio, generalmente con risultati piuttosto conformi a tali elaborazioni e che il suo approccio alla ceramica, soprattutto se confrontato con la disinvolta spontaneità con la quale artisti come Picasso si avvicinano alla ceramica – «vado a vedere quello che ne verrà fuori»⁶⁷⁵ –, appare invece alquanto programmatico e avveduto. Nonostante la ricchezza e varietà delle tecniche, dei materiali e delle possibilità offerti dall'universo ceramico, il pittore sperimentatore percorre nella figulina strade già battute, modella e dipinge con procedimenti già testati, se non proprio consolidati, talvolta anche affidandosi alla collaborazione/operatività delle maestranze di bottega o ai processi di riproduzione industriale, rinunciando, cioè, a intraprendere ardite esplorazioni tecniche che possano dischiudergli, come avviene per la pittura o per il collage polimaterico, nuove prospettive formali e iconografiche. Questa prudenza ne mortifica, in un certo senso, l'inventiva, impedendogli di compiere in ceramica quel “salto di ingegno” che altri artisti, pure affacciatisi come lui da sprovveduti a questo campo, riescono con audacia e fortuna a spiccare, facendo di quest'espressione la grande arte del fuoco, della terra e dell'impronta umana. Lui stesso confessa, in un'intervista allo studioso della ceramica ligure Federico Marzinot,⁶⁷⁶ il proprio rapporto

⁶⁷³ DANGELO-SANESI-SCHETTINI 1978, p. 23.

⁶⁷⁴ CAPRILE-CERINI BAJ 2010, p.13.

⁶⁷⁵ Le parole di Picasso sono riportate da Georges Ramié (RAMIÉ, *Picasso ceramista*, in MORSELLI 2006, p. 34).

⁶⁷⁶ «Il mio rapporto con la ceramica ha avuto aspetti contrastanti. Da una parte l'ho molto amata, perché mettere le mani sulla terra mi piace; gran parte della mia produzione è legata a fatti materici, per cui la ceramica per certi aspetti mi è congeniale. Per contro, essa presenta degli aspetti demotivanti: la sua fragilità,

ambivalente con la ceramica, alla quale rimprovera manchevolezze (fragilità, costi eccessivi, scarso valore di mercato) che l'artista che abbia realmente compreso il mezzo nelle sue immense potenzialità, non tiene di norma in alcuna considerazione. Anche nel corso di un'intervista di Luciano Caprile,⁶⁷⁷ Baj ammette di aver nutrito, all'epoca delle prime esperienze, un certo distacco da questa disciplina, avendola considerata accessoria o secondaria al suo primario interesse pittorico e, invero, questa distanza emotiva sembra perdurare anche nelle successive incursioni compiute negli anni in ambiente ceramico, che, non a caso, sono ancora spesso il risultato di inviti rivolti all'artista, piuttosto che del suo desiderio di portare alla luce attraverso questo mezzo inaspettate espressioni della propria creatività.

Da questo punto di vista Baj si limita ad affidare alla più popolare e antica delle arti la traduzione di propri già consolidati messaggi estetici attraverso la ripetizione di strategie creative e compositive già sperimentate altrove, talvolta anche “forzando” la ceramica a modalità avulse alla natura stessa del materiale, come nel caso dell'assemblaggio di frammenti – che frammenti non sono, ma piuttosto elementi appositamente formati, seppure in modo non controllato – per trarne figure frontali, a imitazione della tecnica sperimentata con il legno. Perciò, contrariamente a certe interpretazioni d'intenti, ciò che l'artista lascia emergere dalla materia ceramica non è quanto essa “suggerisce”, né come linguaggio espressivo, né come argomenti, né come resa formale dei soggetti, bensì proprio il personale “concetto” dell'autore, ossia la sua compiuta immagine del mondo: una restituzione poetica, ora lieve e tenera ora inquietante e mostruosa, di aspetti della civiltà contemporanea, di atteggiamenti, fenomeni mediatici, credenze o presagi che Baj trasfigura con *humor* e intelligenza, infondendovi la speranza di una possibile trasformazione della realtà o quanto meno del risveglio delle umane coscienze.

III.3.5 Artisti e ceramisti ad Albisola. La testimonianza della ceramista Maria Luisa Vrani

Nel 1946 l'artista ceramista Lina Assalini Poggi – già titolare nel periodo fra le due guerre delle Ceramiche Poggi ad Albissola Marina, – si associa a Pietro Mantero, Pietro Rosso e Angelo Platino e nasce la Ce.As. (Ceramisti Associati). Qui lavorano nel dopoguerra numerosi artisti tra cui Franco Bratta, Franco Assetto, Enrico Baj, Adriano Bocca, Aurelio Caminati, Lucio Fontana, Franco Garelli, Mario Rossello, Antonio Siri ed Ernesto Treccani. Nel 1954 la stessa Lina Assalini lascia la

gli alti costi del farla: costa molto di più fare ceramica che non un quadro, ma l'oggetto ha un valore economico inferiore rispetto alla tela. A volte però mi prende la voglia di tornare ad Albisola, a dare un'altra zampata sull'argilla. Chissà che prima o poi non lo faccia!» (BAJ, in MARZINOT 1988, p. 50).

⁶⁷⁷ «Io però a quel tempo nutrivo un certo distacco dal mondo della ceramica, perché al pari di tutte le esperienze maturate a lato del mio interesse principale che è la pittura, la consideravo alla stregua di un semplice arricchimento. Invece dovetti rendermi conto che tale frequentazione aveva influito non poco nella successiva maturazione pittorica» (CAPRILE-BOJANI 1991, p. 17).

Ce.As., che prosegue l'attività fino al 1969, per mettersi in proprio e fonda la Lina Poggi Ceramiche, dedita a un tipo di produzione originale e moderna concepita dalla ceramista. Anche questa manifattura è frequentata negli anni Cinquanta da diversi artisti, tra cui Baj, Dangelo, Farfa e Crippa, e in questi anni la ceramista Maria Luisa Vrani è una giovane valente decoratrice della manifattura. Nel 1958 nasce la San Giorgio, fondata da Eliseo Salino, Giovanni Poggi e Mario Pastorino, dove negli anni seguenti andranno a lavorare molti artisti, tra cui Agenore Fabbri, Wilfredo Lam, Lucio Fontana, Farfa e Asger Jorn, che qui realizza l'enorme bassorilievo ceramico (circa cento metri quadri) per lo Staatgymnasium di Sarhus (1959) e quello per l'Art Centre di Randers (1971) in Danimarca. Nella fornace Pozzo Garitta, nell'omonimo borgo, di Bartolomeo Tortarolo, detto il Bianco, lavorano con più assiduità Emanuele Luzzati, Luigi Broggin e Umberto Piombino, ma anche Alberto Sughi, Agenore Fabbri, Asger Jorn, Gian Battista De Salvo, Federico Quatrini, Lucio Fontana, Aligi Sassu, Mario Rossello, Emilio Scanavino, Franco Garelli, Roberto Bertagnin, Stefano D'Amico, Antonio Siri e Leandro Sciotto.

In generale gli artisti presenti stagionalmente nella cittadina ligure frequentano anche più d'una bottega, in quanto si spostano talvolta per ragioni di ordine pratico o di tipo personale e sono sempre bene accolti dai ceramisti, dai quali ricevono materiali e assistenza in cambio di un esemplare della loro produzione. Invero l'artigiano tiene soprattutto alla possibilità di "sfruttare" l'idea dell'artista per innovare la produzione corrente della propria bottega. Questo si rivela più difficile nel secondo dopoguerra rispetto al periodo futurista, allorquando l'artista trasmetteva alla manifattura nuove forme e decori passibili di essere ripetuti in serie artigianale e immessi sul mercato, sebbene con un limitato riscontro commerciale dovuto al design avveniristico e elitario degli oggetti.

Intervista telefonica a Maria Luisa Vrani (Albisola), 17 marzo 2017

Francesca Pirozzi Quali erano le manifatture albisolesi frequentate negli anni Cinquanta e Sessanta dagli artisti?

Maria Luisa Vrani Le principali erano la Mazzotti – che era quella più frequentata e che era già stata promotrice nel periodo del Secondo Futurismo di una grande affluenza di artisti ad Albisola –, la San Giorgio – che però apre alla fine degli anni Cinquanta –, la Ce.As. e la Lina Poggi Ceramiche, dove io lavoravo.

FP Gli artisti frequentavano una sola bottega o si spostavano dall'una all'altra anche nel medesimo periodo?

MLV Vi erano artisti che lavoravano solo alla San Giorgio o alla M.G.A., ma in generale si spostavano con molta disinvoltura da un laboratorio all'altro per le ragioni più disparate, spesso di ordine tecnico, ad esempio per una questione di tempi di cotture – in quegli anni da noi si usava ancora il forno a legna – o di disponibilità di materiali o attrezzature, o semplicemente per stare in

compagnia tra loro o con un bravo ceramista col quale avevano stretto amicizia.

FP Quando nella bottega erano presenti più artisti, lavoravano insieme tra loro?

MLV Ognuno faceva il suo lavoro in autonomia, anche perchè si trattava di opere di impegno limitato. Quando magari affrontavano progetti più impegnativi potevano costituire dei gruppi e collaborare tra loro.

FP Che tipo di accordo si stabiliva tra ceramista e artista ospite?

MLV L'artista lasciava alcuni suoi pezzi alla fabbrica nella quale lavorava, in cambio utilizzava liberamente materiali e attrezzature.

FP Che tipo di collaborazione si stabiliva tra ceramista e artista?

MLV L'intervento dell'artigiano nel lavoro dell'artista non era quasi mai operativo, se non nella fornitura dei materiali e degli strumenti. A noi ceramisti erano richieste invece prevalentemente delle consulenze tecniche: come regolarsi per ottenere determinati risultati e quali conseguenze avrebbero sortito determinate azioni in cottura. Alcuni artisti poi coll'esperienza padroneggiavano abbastanza determinate tecniche che avevano sperimentato più lungamente, ad esempio Crippa dipingeva a ingobbio sull'argilla cruda e poi eseguiva dei segni graffiti.

FP Gli artisti erano presenti ad Albisola durante tutto l'anno oppure solo d'estate?

MLV Trascorrevano ad Albisola la stagione estiva e lavoravano generalmente la ceramica solo in quel periodo dell'anno, dedicandosi alla pittura o alla scultura nei mesi invernali presso i loro studi, per la maggioranza a Milano. Alcuni arrivavano già nel periodo pasquale e si fermavano per un breve soggiorno. Jorn era presente tutto l'anno perché abitava lì a due passi dalla bottega dove io lavoravo.

FP Quali artisti frequentavano la manifattura di Lina Poggi dove lei lavorava?

MLV Ricordo Enrico Baj, Sergio Dangelo, Roberto Crippa e Farfa. Quest'ultimo però era già anziano e veniva più che altro a guardarmi dipingere, non lavorava come gli altri.

FP Che tipo di lavori facevano gli altri artisti e in particolare Baj?

MLV Lavoravano in autonomia, utilizzando in genere come supporto i piatti in terracotta della manifattura. Baj raccoglieva in giro dei "coccetti" in biscotto e li componeva sul piatto. Poi utilizzava gli smalti, oltre che come elemento cromatico, come legante, così da conferire coesione alle varie parti della composizione. Con questa tecnica creava figure grottesche che assomigliavano molto ai suoi *generali* eseguiti sulla tela con vari materiali. Naturalmente all'epoca io non conoscevo quei lavori, ma quando in seguito ebbi modo di vederli pubblicati mi ricordai dei suoi piatti.

FP Baj realizzava anche sculture modellate?

MLV Sì, mi sembra di ricordare che talvolta lavorasse anche con l'argilla, abbozzando delle forme.

FP Che tipo di prodotti invece realizzava la sua manifattura?

MLV A quell'epoca c'era solo una fabbrica, l'Alba Docilia, ad Albissola Marina, che produceva ceramica tradizionale del genere "antica Savona", tutte le altre, inclusa la nostra, lavoravano

secondo un gusto moderno. Si utilizzavano prevalentemente gli smalti e in particolare il nero o l'oro e i prodotti ceramici erano pensati per creare una buona sintonia con l'arredo contemporaneo, che era dominato dal "mobile svedese".

FP Le botteghe ceramiche nelle quali lavoravano gli artisti traevano poi ispirazione nelle proprie produzioni dai lavori realizzati in sede da pittori e scultori esterni?

MLV In generale ciò avveniva. Nella nostra bottega molto meno che altrove, perché la titolare, Lina Poggi Assalini, era lei stessa un'artista e le sue proposte, frutto della sua creatività e del suo gusto, erano già all'avanguardia. Tuttavia, mentre il periodo futurista albisolese ha avuto una influenza molto forte e duratura sulla ceramica locale, perché si esprimeva con un linguaggio che l'artigiano poteva più facilmente comprendere e assorbire e anche perché l'opera era pensata come oggetto d'uso, seppure eccentrico, così non è stato per l'Informale, che era un tipo di produzione pensata come oggetto unico, di valore artistico e con un'impronta molto personalistica, legata all'autore, poco imitabile e poco fruibile dalla massa delle persone. Per questi motivi l'influenza dell'Informale sul prodotto corrente è stata ridotta.

FP Come ricorda quel periodo ad Albisola?

MLV Lo ricordo come un periodo bellissimo, si percepiva un'atmosfera di grossa vitalità e di modernità, anche se all'epoca io ero una ragazza e non mi era concessa molta libertà. Per tutti gli anni Cinquanta e buona parte dei Sessanta si è continuato a respirare quest'aria di fermento e di cambiamento, poi tutto ha cominciato a declinare. Il gusto nell'arredamento è cambiato e si è rivolto nuovamente al passato e all'antiquariato (barocchetto piemontese, barocco francese), conseguentemente in ceramica non aveva più senso fare del moderno e si sono ripresi gli stili della tradizione: classico Savona, Levantino⁶⁷⁸ del Settecento, antica Savona seicentista, calligrafico cinquecentesco e questi prodotti si vendevano anche molto. Frattanto la ditta della signora Poggi dove io lavoravo ha chiuso e sono andata a lavorare alla Fenice, ad Albisola Capo; poi nel 1975 ha aperto Sandro Soravia e sono andata a lavorare lì; nel frattempo nel 1979 hanno fondato la scuola di ceramica e ho insegnato lì per trent'anni decorazione classica e adesso lavoro da Gaggero. Ho sempre fatto ceramica e continuo a lavorare anche adesso che non sono più giovane, perché dipingere è un'attività che svolgo con facilità e con piacere. Ho avuto la fortuna – e non il merito – di nascere con questa attitudine, perciò per me fare ceramica è altrettanto naturale che dialogare con lei in questo momento.

⁶⁷⁸ Lo stile Levantino consiste in figurette, cavalieri, casolari e staccionate, castelletti e alberelli, a monocromia violetto-marrone, con elementi floreali in giallo e verde.

III.4 *Antonia Campi: artista/industrial designer della ceramica d'uso e antesignana dello stile free form*

Nell'immediato dopoguerra la giovane scultrice Antonia Campi approda alla Società Ceramica Italiana di Laveno, che con la Richard Ginori è la maggiore azienda ceramica nel nostro Paese, e qui intraprende una luminosa carriera nel campo del design industriale. Tra il 1947 e il 1957, prima di lasciare il settore dei cosiddetti articoli *fantasia*, per dedicarsi a altri ambiti della progettazione ceramica, Campi crea per la S.C.I. un'ampia gamma di oggetti, con valore d'uso o d'ornamento, talvolta in esemplare unico, ma di norma seriali, che portano la produzione ceramica industriale a livelli di qualità e innovazione tecnica e formale mai raggiunti prima. La sua dirompente creatività, unita alla sensibilità artistica, le consente di mettere "in forma", plasmandoli direttamente in argilla, una quantità di articoli funzionali e d'arredo, poi riprodotti come multipli, che rappresentano vere e proprie opere d'arte dal forte impatto espressivo, nelle quali confluiscono influenze stilistiche che vanno dal Liberty al Primitivismo, al Surrealismo, al Neo-cubismo, all'Organicismo. Il suo ricco repertorio di soluzioni formali, improntate a un linguaggio personale, connotato da forme libere e da linee morbide e sinuose e caratterizzato da un particolare senso di eleganza e leggerezza, determina una vera e propria rivoluzione del gusto, che finirà col contrassegnare la produzione industriale degli articoli ceramici per la casa negli anni Cinquanta e Sessanta, conferendo un'impronta internazionalmente riconoscibile al design nazionale.

Per Antonia Campi esprimersi artisticamente in ceramica implica a priori quella condizione, così connaturale alla materia fittile, del portare «l'arte all'ordine del giorno»,⁶⁷⁹ che per altri artisti misuratisi con lo stesso *medium*, come ad esempio Picasso, costituisce solo una provocazione e un diletto. Come per Caravaggio non esistono in pittura differenze qualitative tra il dipinto delle cose e quello delle figure, così nel lavoro dell'artista/designer non esiste disparità tra oggetto di design e opera d'arte o, come scrive provocatoriamente Bruno Munari, «tra cose belle da guardare e cose brutte da usare»,⁶⁸⁰ non esistono, cioè, categorie di valore fondate sulla destinazione d'uso o sul numero dei multipli, ma solo sulla qualità dell'idea. In altri termini Campi applica con assoluta serietà il concetto di artisticità al prodotto seriale, in una logica di produttività affidata a processi industriali, che tuttavia non soffoca la vocazione comunicativa dell'opera, ma agisce piuttosto da stimolo e da sfida alla fantasia e all'intelligenza dell'artista.⁶⁸¹ Il suo operato si identifica pertanto nel profilo di designer tracciato da Giulio Carlo Argan nel 1954, ossia come di colui per il quale: «l'arte non è più rappresentazione di oggetti, ma è l'oggetto stesso, e il fine dell'attività artistica non

⁶⁷⁹ L'espressione è tratta dal titolo del saggio di Raffaello Giolli incluso in C. DE SETA (a cura di), *L'architettura razionale*, Bari, Laterza, 1972.

⁶⁸⁰ MUNARI 2006, p. 19.

⁶⁸¹ Cfr. par. III.4.3.

è più il creare dei singoli esemplari di bellezza – il quadro, la statua, il monumento – ma una bellezza diffusa, inerente a tutti gli oggetti che sono associati con gli atti dell’esistenza umana».⁶⁸²

Si tratta infatti di un processo creativo condizionato dai soli criteri della funzionalità e della riproducibilità seriale, ma libero da qualsivoglia preconconcetto teorico o ideologico. Non vi è, ad esempio, alcun intento di democratizzazione dell’arte, come era avvertito dagli artisti-artigiani delle Arts&Crafts, né la ricerca di una regola di progettazione universale e razionale, come era stato interiorizzato dagli artisti-designer del Bauhaus, meno che mai la volontà rifiutare ogni sorta di regola nella creazione dell’oggetto d’arte, come andavano sperimentando Jorn e gli artisti-ceramisti degli Incontri di Albissola. I suoi oggetti sono pensati in considerazione dei gesti, dei riti e dei significati del vivere quotidiano, con un approccio scientifico, accorto alle tecnologie e ai processi produttivi, sempre responsabile e sensibile nei confronti del “consumatore”, ma al contempo avanguardistico, perciò libero, non convenzionale, spregiudicato e talvolta ironico e irriverente. Se vi è un ideale, esso risponde semmai a una sincera volontà di condivisione di una propria idea estetica, che, per dirlo con le parole della designer: «risponde a un concetto personale dell’armonia, una cosa interna che ciascuno di noi ha e che corrisponde a Dio, alla Terra, a qualcosa che c’è, credo, in fondo a tutti gli esseri umani e che se tutti sentissero e praticassero sarebbe un mondo delizioso!»⁶⁸³

III.4.1 *L’arte al servizio della funzione*

Antonia Campi (fig. III.27) nasce a Sondrio nel 1921 e precocemente manifesta una spiccata attitudine per il disegno e l’osservazione della natura. Intraprende la scuola magistrale, che conclude con un triennio di studi a Milano, presso il *Regio Collegio delle Fanciulle*. Consegue poi da privatista la maturità artistica, che le consente d’insegnare disegno negli istituti professionali, e si iscrive nel 1940 all’Accademia di Belle Arti di Brera, che frequentata proprio negli anni difficili del secondo conflitto mondiale, con inevitabile discontinuità. In questi anni condivide un piccolo *atelier* con l’amica scultrice Amalia Carnevali, prima a Milano, poi a Varese, dove, nel contempo, si sposta la sua famiglia e dove espone per la prima volta nel 1945 alla Galleria Prevosti, poi nel 1947 in una mostra personale alla galleria Il Portico.

Mentre gli artisti della sua generazione vivono intensamente il fervore culturale della Milano del dopoguerra, frequentando le *caves* esistenzialiste, dove si stringono fruttuosi contatti con critici e galleristi, il temperamento più riservato e rigoroso di Antonia la tiene alla larga dagli schieramenti

⁶⁸² MASSOBRIO-PORTOGHESI 1977, p. 144.

⁶⁸³ Brano tratto da un’intervista video realizzata nel 2012 in occasione della mostra *Geometrie impossibili. Le ceramiche di Antonia Campi*, tenutasi al Museo Diocesano di Milano dal 4 dicembre 2012 al 6 gennaio 2013, prodotta e organizzata dalla Fondazione Gruppo Credito Valtellinese e curata da Anty Pansera e Mariateresa Chirico.

ideologico-artistici e dai giri alla moda per indirizzarla a una ricerca più intima e concreta, dalla quale ottiene riscontri molto positivi quando, nel 1947, prende parte a alcune competizioni artistiche e di design.⁶⁸⁴ L'estraneità rispetto alle pratiche sociali del mondo artistico e la consapevolezza di non essere "tagliata" per l'insegnamento, maturata in seguito alle prime esperienze di docenza, unitamente al desiderio di garantirsi l'indipendenza economica, la inducono a cercare lavoro alla Società Ceramica Italiana di Laveno Mombello, sul Lago Maggiore, dove è assunta, nel 1947, con mansione di operaia decoratrice. Si determina così, secondo un copione dettato dal fato e dalle circostanze, più che da una volontà consapevole e orientata, la svolta che la conduce dalla scultura all'industria ceramica, tanto da farle considerare, a molti anni di distanza, di essere "cascata" nel mondo della ceramica quasi senza accorgersene.⁶⁸⁵ Peraltro neppure è a conoscenza, Campi, che il suo maestro all'Accademia di Brera, lo scultore Francesco Messina – cortese, ma anche piuttosto schivo con la sua unica allieva in una classe tutta maschile – abbia anch'egli significativi precedenti in campo ceramico,⁶⁸⁶ avendo tra l'altro collaborato con la fabbrica albisolese Fenice, non solo per la realizzazione del famoso bassorilievo ceramico *La fiamma generatrice* – emblema dello stile Déco, presentato nel 1925 con ottimi riscontri sia all'*Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi che alla II Biennale di Monza –, quanto per la creazione di alcune plastiche di piccolo formato, entrate nella produzione della manifattura ed esposte alla rassegna monzese del 1927.

D'altro canto nel nostro Paese in questi anni i confini tra arte, artigianato e design appaiono ancora quanto mai indefiniti, sia nella formazione delle rispettive professionalità che nell'espressione lavorativa, pertanto non di rado accade che le multiformi identità della creatività italiana seguano, come filoni magmatici, percorsi sotterranei, giungendo poi a manifestarsi, non appena gli si offra uno sbocco, con esiti spettacolari e magari in territori inaspettatamente distanti da quelli previsti. Questo aspetto della cultura e della produzione artistiche in Italia emerge

⁶⁸⁴ Campi ottiene nel 1947 una segnalazione al Premio nazionale di disegno *Diomira* con un disegno a sanguigna, *Nudo femminile semisdraiato*, esposto nell'occasione alla Galleria Il Milione di Milano e acquisito alla Raccolta Bertarelli del Castello Sforzesco, e, nello stesso anno, un premio, insieme a Lyda Levi ed Ettore Sottsass Jr., al Concorso di disegno organizzato dalla Manifattura Italiana Tappeti Artistici nell'ambito dell'VIII Triennale milanese.

⁶⁸⁵ Cfr. par. III.4.3.

⁶⁸⁶ Messina prende parte all'esperienza genovese della *Casa dell'Arte*, sorta nel 1921, come sodalizio di poeti e artisti di varia ispirazione (futurista, modernista, déco) impegnati nella produzione ceramica di oggetti d'uso e pezzi unici. In seguito collabora a lungo con la manifattura Fenice, fondata un anno più tardi ad Albisola dal pittore e ceramista Manlio Trucco, che si avvale dell'opera di numerosi artisti – tra cui Arturo Martini – per la realizzazione di monotipi e modelli destinati alla produzione artigianale. Successivamente, alterna la scultura in terracotta a quella prevalente in bronzo, presentando le proprie ceramiche in contesti espositivi di rilievo, come la Triennale di Monza del 1930 e la Biennale veneziana del 1932 (CHILOSI-UGHETTO 1995, pp. 46-48).

precocemente allo sguardo della critica. L'esperto di arti decorative e industriali Meyric R. Rogers, ad esempio, nel catalogo della mostra statunitense del 1950, *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today*, da lui curata, osserva che da noi sembra non sussistere alcuna distinzione tra arti maggiori e applicate e che l'artista italiano è aduso a riversare indifferentemente il proprio ingegno progettuale e manuale nell'uno o nell'altro campo a seconda dell'occasione, cosicché vi sono architetti di altissimo livello che si dedicano al design di arredi, alla lavorazione dei metalli o alla ceramica, pittori che operano nell'arte fittile o tessile, e maestri artigiani dotati di un talento creativo altrove attribuito solo all'artista propriamente detto.⁶⁸⁷ In epoca più recente, in occasione del testo *L'Artidesign: il caso Sabattini*,⁶⁸⁸ del 1991, gli architetti Filippo Alison e Renato De Fusco coniano il neologismo "artidesign" che ritorna pochi anni dopo nel titolo della mostra *La sindrome di Leonardo. Artedesign in Italia 1940-1975*, del 1995, curata dallo studioso d'arti applicate Enzo Biffi Gentili, per indicare quel particolare carattere nazionale proprio di alcune figure emblematiche del design italiano – come Bruno Munari o Lino Sabattini ad esempio – il cui eclettico approccio al progetto si configura non soltanto come una tipicità italiana degli anni del secondo dopoguerra, ma come vera e propria eccellenza del *made in Italy*, tale da elevare il design a forma d'arte preminente nel nostro Paese nel Novecento.

Di certo vi è nel periodo a cavallo della metà del XX secolo una vitalità inventiva dirompente che è destinata a esplodere in pochi lustri e a cambiare per sempre gli scenari produttivi tradizionali con forme e processi innovativi, dando vita al cosiddetto "bel design" italiano degli anni Cinquanta e Sessanta. Ma questo appare forse più sorprendente allo sguardo dello storico, che da una certa distanza riconosce, nella medesima linea d'avanguardia, architetti, maestri artigiani, «designer ormai integrati nelle industrie, e artisti dall'invenzione libera, esatta e folgorante»,⁶⁸⁹ piuttosto che agli stessi protagonisti, che vivono quel momento con impegno febbrile, vivissimo entusiasmo e ferma

⁶⁸⁷ «The romantic snobism which draws a qualitative distinction between the fine and the applied arts has little prevalence in Italy. Here the earlier pre-academic tradition still exists that sees nothing eccentric in an artist working in any or all of these forms of expression as occasion arises. This explains the very considerable part played by architects, painters, and sculptors in the creation of the contents of this exhibition. The strong community of interest and understanding among workers in all the visual arts is here immediately apparent. We not only find architects of the highest standing giving their energies with equal intensity to the designing of furniture, metalwork and ceramics; painters paying serious attention to the decoration of ceramics and the designing of textiles; but ceramists, glass blowers, wood workers and producers of objects of all sorts working with the creative fantasy and sensitive understanding usually attributed only to the artist per se. It would of course be nonsense to claim that even the majority of the contemporary Italian craftsmen and designers is imbued and vitalized alike with this essence of creative artistry. But the exhibits themselves will show to what an extraordinary extent they are fashioned with a just and subtle sense of color, an understanding of plastic values and an imaginative grasp which are basic to all high artistic achievement» (ROGERS 1950, pp. 20-21).

⁶⁸⁸ F. ALISON - R. DE FUSCO, *L'Artidesign: il caso Sabattini*, Napoli, Electa Napoli, 1991.

⁶⁸⁹ ARGAN 1984, p. 281.

determinazione al cambiamento, ma anche con un genuino senso di ineludibile responsabilità verso il proprio lavoro e verso il proprio ruolo storico e sociale. Per questo, per quanto oggi possa apparire inverosimile che un'artista dal promettente talento e dal solido *background* culturale spenda inizialmente il proprio ingegno in fabbrica, dipingendo i decori degli articoli ceramici sui cataloghi destinati ai commessi viaggiatori, rientra invece in quell'epoca perfettamente nell'ordine delle cose, a maggior ragione alla luce di una prospettiva culturale fortemente condizionata da preconcetti di genere. Di contro assai meno prevedibili sono gli sviluppi di tale condizione iniziale: in brevissimo tempo, infatti, impegno e capacità consentono alla valente giovane artista di conquistare l'attenzione e la fiducia del direttore artistico della società, Guido Andlovitz, che, riconoscendone precocemente le potenzialità, le assegna già nel corso dello stesso 1947 il compito di realizzare gli inserti decorativi per l'edificio della colonia aziendale di Marina di Pietrasanta, affidandole subito dopo l'incarico della progettazione degli articoli *fantasia*, settore del quale, dal 1949 Campi diviene responsabile.

Trasferitasi a Laveno, l'artista si dedica a tempo pieno alla creazione di nuove forme per la ceramica, dividendosi tra il lavoro in azienda e quello solitario, nel suo studio allo stabilimento Lago.⁶⁹⁰ Compie svariati viaggi in Europa, spesso in compagnia del direttore della decorazione della Verbano, Angelo Ruffoni, traendone l'occasione per visitare mostre e importanti manifatture ceramiche e ampliare le proprie conoscenze e i propri orizzonti artistici, come avviene alla fabbrica svedese Gustavsberg, diretta dal designer Stig Linderberg, che ricambierà la visita alla S.C.I. nel 1958. Nello stesso tempo in cui muove i suoi primi passi nel design industriale, procedendo in un settore a lei sconosciuto con andatura spedita e con esiti che si presentano in brevissimo tempo di straordinaria incisività e dirompenza, la designer dedica non minori energie creative a un ambito propriamente "artistico", realizzando opere uniche in ceramica su commissione privata o pensate per la partecipazione a mostre e concorsi. Nel 1949 ottiene con la sua *Fruttiera* (1948) il secondo premio al Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza e ulteriori riconoscimenti le sono tributati anche ai concorsi faentini nel 1952 e 1953,⁶⁹¹ unitamente a prestigiose committenze di ceramiche per l'architettura e per interni privati, in Italia e all'estero. Partecipa inoltre, insieme ai grandi nomi della ceramica d'autore di questi anni, alle principali iniziative espositive d'ambito artistico e di design, tra cui le mostre *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today* negli Stati Uniti nel 1950 e

⁶⁹⁰ In questi anni alla S.C.I. lo stabilimento Lago produce piastrelle, articoli sanitari e pezzi *fantasia*, lo stabilimento Verbano, nato per la fabbricazione di isolatori in porcellana, sulla base di un'intesa con la Porzellanfabrik Rosenthal & Co di Selb (Baviera), produce inoltre porcellana da tavola, mentre allo stabilimento Ponte è affidata la produzione di articoli domestici in grande tiratura in terraglia forte, come servizi da tavola.

⁶⁹¹ Al Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza sono tributati ad Antonia Campi: Premio dell'Ente Provinciale per il Turismo di Ravenna per la *Fantasia creativa* nel 1952; Premio ENAPI nel 1953.

Moderne Italienische Keramik in Germania nel 1953-54. Realizza, tra l'altro, il grande pannello *Landscape* (1951), che svetta in cima allo scalone d'onore al Palazzo dell'Arte della Triennale di Milano del 1951.

Per circa un decennio Campi progetta, con grande fantasia, eleganza ed equilibrio, oggetti ceramici d'uso, d'arredo e di decorazione per la casa moderna, che – come scrive Biffi Gentili⁶⁹² – possono considerarsi veri e propri “capolavori seriali”, a metà strada tra arte plastica e industrial design (fig. III.28), e che diverranno ben presto icone dell'estetica *free form*, da cui nuove generazioni di artisti e progettisti trarranno ispirazione. I suoi oggetti-scultura ottengono infatti nei primi anni Cinquanta un crescente successo commerciale e di critica, testimoniato da svariate recensioni su riviste di design e architettura,⁶⁹³ conseguentemente essi diventano modello di una quantità di emulazioni, spesso effimere o prosaiche. Ed è proprio questo seguito, vissuto dalla designer lombarda con insofferenza, prima che la spinta aziendale verso una ulteriore semplificazione esecutiva e riduzione dell'impegno progettuale, la ragione che induce Campi a chiudere, nel 1957, la fase creativa degli oggetti *fantasia* per dedicarsi, prima brevemente a alcuni articoli d'uso in metallo, prodotti da Ermenegildo Collini di Premana – coi quali ottiene la segnalazione d'onore al Compasso d'Oro del 1956 ed entra nella collezione di design del Moma di New York –, poi, per vent'anni, a partire dal 1958, alla progettazione di apparecchi sanitari, portando anche in questo campo una ventata di rinnovamento.

Persuasa dell'importanza dell'ambiente bagno e della necessità di una sua adeguata qualificazione estetica, in grado di valorizzare le qualità sensoriali legate alle pratiche di salute e benessere proprie di questo spazio dell'abitare, la designer vi compie, infatti, una vera e propria rivoluzione attraverso l'introduzione di nuove forme, colori e funzioni, progettando, tra l'altro, alcune linee avanguardistiche di sanitari, come *Torena* (1958) (fig. III.29) e *Conchiglia* (1965), che hanno forme di organismi tipici di ambienti acquatici o umidi, *Ipsilon* (1969) e *Metha* (1977), che invece rispondono a criteri più stringenti di funzionalità ed ergonomia. Frattanto, dal 1962, succede allo stesso Andlovitz nei vertici (Direzione Artistica) della Società Ceramica Italiana, poi, dal 1971, dirige il Centro Artistico unificato della S.C.I. e Richard-Ginori, e, infine, dal 1975, è *art director* del Centro Design S.C.I. Pozzi Ginori.

Nel 1978 va in pensione, ma apre un proprio studio a Milano e si dedica alla libera professione, spaziando tra diversi settori di progettazione, dalla porcellana al vetro al metallo: disegna, tra l'altro, rubinetterie per RAF, preziose micro-porcellane prodotte da Arcadia, fioriere da giardino in refrattario per Meteor, ancora sanitari, piastrelle, gioielli.

Sempre più la sua posizione nel panorama del design italiano e internazionale si consolida e

⁶⁹² BIFFI GENTILI 1998, p. 3.

⁶⁹³ Il lavoro di Antonia Campi negli anni tra il 1947 e il 1957 è recensito in Italia sulle riviste: «Domus», «Architetti», «La Ceramica», «Interiors», «La rivista dell'arredamento».

ottiene un meritato credito: la sua carriera è rappresentata attraverso mostre antologiche e valorizzata con premi importanti, tra i quali il più autorevole riconoscimento mondiale nel settore, il Compasso d'Oro alla Carriera del 2011.

III.4.2 La creazione delle ceramiche a forma libera alla S.C.I. (1947-1957)

III.4.2.1 Il compromesso tra tecnica ed estetica nella genesi scultoria dell'oggetto

Nello stesso 1947 che vede l'approdo di Pablo Picasso alla ceramica avviene anche il passaggio di Antonia Campi dalla scultura al design industriale ceramico. Antonia ha ventisei anni quando fa il suo ingresso alla S.C.I. come operaia decoratrice, passando in pochi mesi alla progettazione e, dal 1949, alla guida di uno dei settori trainanti dell'industria, quello del design degli articoli *fantasia*, ossia complementi d'arredo in terraglia forte riprodotti in serie mediante colaggio.

Da principio – come ha più volte osservato Anty Pansera, alla quale si deve il lavoro di ricerca e divulgazione più completo sull'attività della designer lombarda e la compilazione del catalogo ragionato delle opere al 2008 – Campi è costretta a fronteggiare le difficoltà dovute alla scarsa padronanza del materiale e alla limitata conoscenza dei processi ceramici, in quanto la sua formazione accademica non le ha fornito lumi in questo settore, né i suoi studi superiori sono stati di indirizzo tecnico-artistico. In verità la scultrice ha già sperimentato come artista, nel 1942-43, la materia ceramica, realizzando prima alcune sculture in terracotta dipinta a freddo e poi piccole figure femminili in terraglia forte smaltata, per le quali si è avvalsa dei materiali e delle attrezzature della Richard-Ginori di San Cristoforo. Ma è a Laveno che la giovane artista compie il proprio apprendistato ceramico, affrontando con determinazione il tormentato rapporto con una materia poco nota – la terraglia forte –, la quale le si presenta inizialmente «ostile»,⁶⁹⁴ in quanto difficilmente plasmabile, e poco espressiva per l'esiguo assortimento e la qualità vivida e piatta della gamma cromatica. Invero «mai Antonia Campi avrà a disposizione le potenzialità, la virtualità dei materiali ceramici tradizionali, quella plasticità, quei cromatismi. Tanto più è stupefacente il suo lavoro»⁶⁹⁵ in quanto frutto, appunto, di sperimentazioni incessanti, nelle quali la delusione per i primi fallimenti cede via via il posto alla soddisfazione per il successo dei propri intenti e, non di rado, alla gioia e alla sorpresa di esiti fortunati del tutto imprevisi. Come scrive Gio Ponti su *Domus*, «lo spregiudicato intervento dell'artista a volte forza la tecnica, e le fa ritrovare nuove freschezze e

⁶⁹⁴ «[...] comincio a formarsi dei complessi... confido ad Andlovitz tutta una serie di angosciosi dubbi [...] perché aveva l'impressione che la pasta bianca le fosse ostile, dato che si manifestava sorniona ed inerte in modo veramente odioso [...] [ma dopo che Andlovitz l'ebbe incoraggiata] tornò quindi con diverso spirito alla "buona terra" la trovò inaspettatamente duttile e preziosa [...] provando e riprovando riuscì a scoprire il modo di poterla decorare come aveva sognato» (PENNINO 1954, p. 21).

⁶⁹⁵ BIFFI GENTILI 1989, p. 72.

risorse, la cimenta a nuove ricerche, la reca a nuovi risultati». ⁶⁹⁶ Infatti proprio l'iniziale inesperienza, unita alla forte motivazione all'innovazione, consentono all'artista di forzare i processi e le consuetudini operative, in modo da sprigionare inaspettate possibilità della produzione ceramica industriale. Campi riesce così a volgere l'imperizia tecnica con la quale si approccia alla ceramica in una vera e propria risorsa: «Io vengo dalla scultura e se nella mia carriera ho fatto qualcosa di originale – precisa lei stessa – lo devo al fatto che di tecniche di ceramica, quando ho iniziato, non ne sapevo molto». ⁶⁹⁷

Già tra il 1948 e il 1949 la designer mette a punto un suo primo corposo repertorio di modelli e, nei successivi nove anni di intensa attività, elabora svariate centinaia ⁶⁹⁸ di prototipi di oggetti per la tavola e complementi d'arredo in terraglia e porcellana, che includono un'ampia varietà di tipologie: centrotavola, vasi, ciotole, brocche, fermalibri, portalamпада, servizi da tavola, da tè e da caffè, oliere e acetiere, posacenere, portaombrelli, candelieri, portapipe, portavasi, fermacarte, salvadanai, souvenir, presepi ecc.

La funzione dell'oggetto e la sua producibilità per mezzo delle tecnologie disponibili in azienda rappresentano i punti fermi intorno ai quali si sviluppa il progetto: Campi ricerca la più consona delle forme possibili mettendo in campo un processo creativo, che – come spiega l'artista ⁶⁹⁹ – procede dall'idea, per tradursi direttamente in modello tridimensionale, plasmato a mano in argilla o plastilina, senza l'intermediazione del disegno, così da “sentire” la materia.

Ne nascono ceramiche originalissime, corpi scultorei dotati di vitalità, leggerezza e sensualità e caratterizzati da una particolare impronta stilistica, alla quale sarà in seguito abitualmente associata l'etichetta *free form*, ⁷⁰⁰ facente riferimento proprio all'asimmetria e al biomorfismo privilegiati dalla scultrice, che, nell'apparenza fluida e sinuosa della forma, evoca il processo di produzione. Come osserva Biffi Gentili, infatti, trattandosi di plastiche pensate per essere riprodotte mediante colaggio, questo procedimento è richiamato dall'aspetto «un po' afflosciato, morbido o più

⁶⁹⁶ PONTI 1939, p. 19

⁶⁹⁷ CAMPI-PEDEMONTE 2008.

⁶⁹⁸ Dal catalogo ragionato dell'opera di Antonia Campi compilato da Anty Pansera (PANSERA 2008) l'ultimo articolo registrato dalle schede di lavoro della S.C.I. risulta identificato dal codice C441, fa parte della categoria degli articoli Fantasia e risale presumibilmente al 1956. Tuttavia l'identificazione numerica dei pezzi non seguiva un ordine rigoroso, pertanto il “441” non si riferisce al numero totale esatto dei progetti eseguiti, ma ne fornisce piuttosto un ordine di grandezza. Inoltre, sulle tavole non è indicata la data del progetto, per la qual cosa non è sempre facile ricostruirne la datazione, mentre sui pezzi essa è a volte presente sul fondo accanto al marchio di fabbrica.

⁶⁹⁹ Alla domanda: «Come progetta gli oggetti che poi realizza e quale è il rapporto tra funzionalità ed estetica?», «Questo – risponde – è il segreto del designer. Se per esempio qualcuno mi chiede un portacenere, subito mi si crea in testa una forma. Poi ne faccio un modellino che viene ripetuto a grandezza naturale. Dopo l'originale viene portato in gesso e dato ai modellisti» (CAMPI-PEDEMONTE 2008).

⁷⁰⁰ PANSERA 2008, p. 39.

propriamente “prolassato” del pezzo»,⁷⁰¹ e anche Stefano Follesa sottolinea che gli oggetti di Campi «assumono le forme plastiche della terra liquida che li genera, rese poi definitive dalla cottura»⁷⁰² e che si deve alla designer valtellinese «la liberazione della forma dal decoro ma parimenti dalla rigidità geometrica in cui era stata imbrigliata dalla cultura architettonica dei primi protagonisti [Ponti e Andlovitz] del design ceramico».⁷⁰³ La stessa artista riconosce⁷⁰⁴ che l'istanza di andare oltre le consuetudini e la tradizione, anche quella del moderno, fosse da lei avvertita come una sfida e che l'evasione dalla più classica delle prerogative formali dell'oggetto ceramico, la simmetria – conseguenza necessaria della lavorazione al tornio –, abbia rappresentato per lei un'intuizione fondamentale. Pensare l'oggetto ceramico d'uso come una scultura plasmabile con le mani, piuttosto che con gli strumenti di bottega del vasaio, le consente, infatti, di rompere con la millenaria pratica ceramica, sovvertendone dalle fondamenta le regole formali. Allo stesso tempo nel dare spazio e concretezza alle proprie immagini mentali, Campi non trascura di considerare la natura del materiale col quale si confronta, non lo violenta con l'imposizione di schemi astratti sviluppati sulla carta, ma ne asseconda i comportamenti e le forze endogene, lasciando prevalere le linee curve e continue, così da adeguarsi alle modificazioni spontanee della materia nelle fasi di essiccazione e cottura per effetto dei ritiri.⁷⁰⁵

In tal senso, i suoi sono veri e propri oggetti estetici, avvalorati dalla funzione d'uso e dalle potenzialità plastiche e cromatiche del mezzo, che introducono nella ceramica industriale un linguaggio artistico avanguardistico, basato su nuove articolate volumetrie, nelle quali posizione, numero e conformazione di corpi, anse, coperchi, beccucci, manici, colli, bocche appaiono a tal punto reinventate da suggerire diversi modi di reggere, versare, impugnare, porgere l'oggetto.

Una volta foggiato a mano da Campi, il pezzo è lavorato dai formatori per ottenere il calco in gesso, nel quale si andrà a colare il gesso liquido per ricavare l'originale uguale al modello. Quest'ultimo, dopo essere stato rifinito, viene utilizzato per estrarre uno o più stampi cavi, a seconda del numero di multipli da produrre. Negli stampi è colata e fatta roteare l'argilla liquida – detta barbottina –, così da aderire alle pareti interne del calco. In pochi minuti la terraglia fluida cede l'acqua che contiene al gesso dello stampo e acquista consistenza, cosicché ne viene fatta defluire la parte liquida eccedente e il pezzo viene liberato dalla forma e posto ad essiccare per poi essere cotto. Alla prima cottura segue la smaltatura ed eventualmente la decorazione e una seconda cottura necessaria a fissare vernice, colore e ornati sulla terraglia bianca e opaca.

⁷⁰¹ BIFFI GENTILI 1998, p. 15

⁷⁰² FOLLESA 2014, p. 25.

⁷⁰³ *Ibidem*.

⁷⁰⁴ Cfr. par. III.4.3.

⁷⁰⁵ «La ceramica è un materiale che ha bisogno di curve, quando cuoce si muove, si ritira. Ecco perché le realizzazioni hanno delle forme particolari» (Campi, in PANSERA-CHIRICO 2012, p. 7).

In base a considerazioni di carattere commerciale, il settore marketing valuta il prototipo e stabilisce se l'oggetto dovrà essere o meno immesso in produzione e, in caso positivo, se sarà riprodotto in serie limitata, cioè in alcune decine di esemplari, oppure come articolo *fantasia*, da replicare a larga tiratura, o ancora in porcellana.⁷⁰⁶ Definiti questi parametri, il pezzo è tratteggiato dai disegnatori sulla relativa scheda di lavoro, funzionale alla sua produzione in serie. Ciascun modello tratto dal progetto eseguito dalla designer è individuato dalla "C", iniziale di Campi, accanto a un numero progressivo. Oltre al disegno e al codice identificativo, ogni scheda reca indicazioni sulle modalità di esecuzione e sulle specifiche della finitura superficiale (tipo di decoro e/o colore) e una quantità di informazioni sul processo produttivo: tempo necessario alla decorazione e alla foggatura, quantità di smalto impiegato, peso del prodotto finito, quantità di pezzi prevista per la produzione giornaliera e relativi costi, numero e genere⁷⁰⁷ degli operatori coinvolti nelle diverse fasi esecutive ed eventuale impegno di un addetto alla foggatura. L'oggetto entra così a far parte del catalogo aziendale, restando in produzione per un periodo di tempo che dipende dal riscontro del mercato.

III.4.2.2 Varietà e innovazione nella decorazione ceramica

Sebbene il suo personale approccio espressivo privilegi la pura forma scultoria, priva di cromie e di qualsivoglia partito decorativo, ragioni stringenti di marketing obbligano Antonia Campi a prevedere anche una veste esornativa del prodotto, pertanto, dopo la creazione del corpo dell'oggetto, la scultrice si occupa della sua epidermide, ossia di individuare il tipo di motivo ornamentale e la tecnica di esecuzione più consona (a spruzzo, a immersione, a pennello, a decalcomania, ecc.), intervenendo personalmente nel controllo dei diversi stadi di lavorazione e talvolta nell'esecuzione della decorazione.

In un certo senso è proprio questo il momento in cui la designer tende maggiormente la mano al consumatore e, smesso l'abito elitario dell'artista, si cala «con umiltà e competenza»⁷⁰⁸ nella dimensione sociale del design, consegnando alla sua opera, concepita come pura forma plastica dotata di funzione, l'apparenza quotidiana, accessibile e rassicurante dell'oggetto d'uso. Un'apparenza variopinta, che si intona all'ambiente domestico, talvolta più colta e raffinata, talaltra frivola o popolare, così da risultare familiare alle signore della buona società che si riuniscono per

⁷⁰⁶ Cfr. par. III.4.3.

⁷⁰⁷ L'indicazione di genere ha rilevanza sul costo d'esecuzione del prodotto in quanto in questi anni la paga delle donne è inferiore, a parità di competenza e mansione, rispetto a quella degli uomini (M. Chirico, in PANSERA 2008, p. 97).

⁷⁰⁸ Bruno Munari scrive «È necessario oggi, in una civiltà che sta diventando di massa, che l'artista scenda dal piedistallo e [...] diventi un uomo attivo fra gli altri uomini, informato sulle tecniche attuali, sui materiali e sui metodi di lavoro e, senza abbandonare il suo innato senso estetico, risponda con umiltà e competenza alle domande che il prossimo gli può rivolgere» (MUNARI 2006, p. 19).

il rito sociale del tè oppure alle più modeste “donnette che comprano i piatti”.⁷⁰⁹

In ogni caso, nel rispetto del criterio di *serie variabile*, introdotto alla S.C.I. da Andlovitz negli anni Trenta,⁷¹⁰ non esiste un legame univoco tra forma e trattamento superficiale dell’oggetto, nel senso che il medesimo motivo ornamentale è applicato a sagome e tipologie diverse di oggetti e ciascun modello è prodotto in molteplici varianti, caratterizzate da originali colorazioni e soluzioni decorative, talvolta stilisticamente antitetiche e non sempre progettate dalla stessa artista, ma anche da altri autori, oppure desunte dal repertorio decorativo aziendale. Ad esempio alcuni pezzi di Campi sono decorati a decalcomanie ricavate da incisioni su lastra di rame⁷¹¹ e tra queste si trovano i tradizionali temi floreali del campionario, come gli storici tulipani o i convolvoli, o quelli più moderni, come le case parigine o veneziane disegnate da Angelo Ruffoni. Spiccano in questa categoria i personalissimi disegni in nero d’impronta surrealista, ideati e incisi su lastra dall’artista-designer, poi riportati sulla ceramica e completati da aloni di smalti colorati spruzzati a mano, come nel servizio da tè *Gallina C73* (1951) (fig. III.30), nel vaso *Gallo C96* (1951-52) o nel portacandele *C101* (1952).⁷¹²

In alcuni casi Campi interviene lavorando a graffito sulla superficie della matrice motivi astratto-geometrici o immagini fortemente stilizzate, con una grafia caratterizzata dalla semplificazione formale e/o dalla compenetrazione delle linee di contorno, che recupera il linguaggio cubista e anticipa i tipici stilemi anni Cinquanta, come del decoro *Palio* della brocca *C7* (1949) (fig. III.31) presentato al Premio Faenza del 1949, o nella natura morta del vaso *C8* (1949) o nel famoso posacenere del 1949 con colombe o rami contrapposti.⁷¹³ Questi decori incisi verranno poi evidenziati dalle campiture cromatiche eseguite a mano dalle decoratrici prima della monocottura. In altri casi, il tracciato dei segni si presenta a rilievo, come una *texture* dal piacevole effetto tattile, che ricopre l’esteriorità dell’oggetto, come nel portaombrelli *C300* (1954) (fig. III.32) o nei vasi in

⁷⁰⁹ L’espressione testuale «alle “donnette” (che compravano i piatti)» è di Enzo Biffi Gentili (BIBBI GENTILI 1995, p. 32) a proposito dell’analoga diversità di livelli decorativi adottata nelle ceramiche di Guido Andlovitz.

⁷¹⁰ BIBBI GENTILI 1995, p. 30.

⁷¹¹ Nel Museo Internazionale Design Ceramico di Laveno Mombello sono conservate numerose lastre in rame incise a bulino provenienti dalla S.C.I. di Laveno e impiegate per la riproduzione di decorazioni su ceramica, secondo un procedimento perfezionato in Inghilterra dalla Wedgwood nella seconda metà del Settecento e importato in Italia nei primi decenni del XIX secolo (non a caso sono inglesi i primi incisori della fabbrica di Laveno). La lastra incisa viene lavorata dallo stampatore che, dopo averla preparata coi colori, ne trasferisce il disegno, con un torchio calcografico, su una speciale carta da trasporto (decalcomania) che viene poi applicata sul pezzo e pressata con un rullo ricoperto di panno, così da rilasciare il decoro sulla superficie ceramica, successivamente smaltata e cotta.

⁷¹² PANSERA 2008, cat. nn. 2.31 e 2.35.

⁷¹³ Ivi, cat. nn. 2.3, 2.7.

serie limitata *C427* (1955-56) o *C331* (1954),⁷¹⁴ pertanto l'oggetto è trattato con smalti monocromi, che esaltano l'effetto chiaroscurale delle delicate sporgenze superficiali. Vi sono poi alcune ceramiche decorate con soggetti figurativi a bassorilievo, come il portaombrelli *C9* (1949) (fig. III.33), ornato da tralci di frutta o da una serie di scomparti con simpatici versatoi.

Altre volte Campi dipinge personalmente i pezzi, così da rendere unico ciascun esemplare, dando prova del totale dominio del mezzo pittorico ottenuto come risultato della paziente pratica di sperimentazione:

«Quando certe tenui pennellate diedero gli effetti voluti, quando le furono possibili trasparenze e sfumature, passaggi di tinte e ombreggiature, allora si sentì veramente ceramista, con il merito di aver portato la terraglia forte al livello della maiolica, con una realizzazione di forme e colori che, prima, era considerata irraggiungibile».⁷¹⁵

Un caso singolare è quello della decorazione di sua mano, con paesaggi italiani, di un servizio da tavola commissionato per la moglie indiana di Roberto Rossellini, Sonali Dasgupta, nel 1957.⁷¹⁶ Molto più frequenti sono le decorazioni con pochi tratti estemporanei stesi con pennellate larghe e sottili, generalmente in nero e pochi altri colori su fondo bianco (fig. III.34): linee più morbide, come cerchi, onde e lance, che evocano alghe o fogliame, come i piatti del servizio *Vuottone*, progettato da Andlovitz,⁷¹⁷ oppure rette e spezzate, di tipo azteco, come nel vaso *C441*⁷¹⁸ del 1956, o ancora vere e proprie fantasie astratte d'impronta neocubista, perfettamente integrate alla forma del pezzo, come quelle della brocca⁷¹⁹ del 1950.

Inoltre la designer elabora una quantità di motivi destinati a essere riportati dalle decoratrici sulla superficie degli oggetti a spolvero o riprodotti con decalcomania. Rientrano in questa categoria ornati ora astratti ora figurativi, nei quali è possibile spesso ravvisare echi delle sintesi formali elaborate dalle avanguardie storiche, come nelle cassette del portavasi *C19* (1949),⁷²⁰ ma anche figurazioni dal carattere fortemente *naïf* o infantile, quasi da abbecedario (un battello, un'automobile d'epoca, una giostra, un villaggio, un'arlecchino, cassette, festose imbarcazioni, animali, come pesci, volatili e gatti, molto amati dall'artista), ricorrenti indifferentemente su diversi articoli, non di rado in un connubio alquanto stridente con la modernità e il dinamismo della sagoma dell'oggetto.

Invero alle decorazioni a rilievo, a incisione o a pennello Campi preferisce l'uso del colore unico,

⁷¹⁴ Ivi, cat. nn. 3.28 e 3.15.

⁷¹⁵ PENNINO 1954, pp. 21-24.

⁷¹⁶ PANSERA 2008, p. 30.

⁷¹⁷ PANSERA 2008, cat. n. 3.2.

⁷¹⁸ Ivi, cat. n. 2.83.

⁷¹⁹ Ivi, cat. n. 2.28.

⁷²⁰ Ivi, cat. nn. 2.2 e 2.12.

per ragioni artistiche, prima che in considerazione dell'esigenza di alleggerire il processo produttivo, ottimizzandone tempi e costi con la riduzione di qualsivoglia intervento manuale. Al monocromo piatto vengono tuttavia alternati effetti più ricercati, ottenuti con smalti screziati o colati o con l'accostamento di due tinte, generalmente in forte contrasto tra loro, per l'interno e l'esterno del pezzo, ripetendo soluzioni già introdotte da Andlovitz. Del tutto nuova è invece l'idea di affiancare sulla superficie due cromie (fig. III.35), magari complementari come il bianco e il nero, così da scomporre l'oggetto in macrozone di colore acceso o di non colore, che tagliano trasversalmente la forma in parti nette, conferendogli come una doppia, talvolta tripla, faccia. È uno dei casi in cui l'intuizione estetica suggerisce la sperimentazione di nuove metodologie operative, infatti, dopo svariati tentativi, viene perfezionato un nuovo procedimento di rivestimento, che consiste nell'immersione dell'oggetto in due bagni diversi e successivi di colore che gli conferiscono una elegante, quanto essenziale e caratteristica, bicromia.⁷²¹ Il medesimo oggetto viene poi riproposto in diverse soluzioni di accostamenti di tinta e tipologia di colore (lucido e *mat*), con "tagli" orientati secondo direttrici verticali o oblique, la cui infinita varietà alimenta oggi la cupidigia dei collezionisti.

In virtù dell'esecuzione in parte o del tutto manuale della decorazione e dell'estrema varietà delle soluzioni applicate, questi oggetti, seppure prodotti con processi industriali, presentano, infatti, molto spesso caratteristiche di unicità e identità, tipiche dell'opera d'arte o d'artigianato, e con esse perciò quel valore aggiunto che il filosofo Jean Baudrillard definisce «la fascinazione dell'oggetto artigianale [che] deriva dal fatto che è passato per le mani di qualcuno che vi ha lasciato un segno col suo lavoro».⁷²² In tal senso questa prima produzione ceramica di Antonia Campi non si configura semplicemente come il risultato di un progetto scientifico, affidato all'esecuzione meccanica, ma piuttosto come esito di un processo in divenire, che spesso si definisce e si precisa proprio in fase di attuazione, come avverrebbe nell'atelier di un'artista o nella bottega di un maestro artigiano, con l'intervento diretto della designer, non solo nella fase ideativa e programmatica del progetto, ma anche nella stessa prassi esecutiva. Ciascun pezzo può intendersi pertanto più che come un multiplo, come una sorta di *prova d'autore*, ovvero come la singola tappa di un percorso artistico e progettuale continuo e coerente, che procede di esemplare in esemplare verso un'ideale di innovazione, bellezza e funzionalità e che può valutarsi compiutamente solo nella sua multiforme interezza.

⁷²¹ È stato osservato (BIFFI GENTILI 1998, pp. 16-17) che tale bipartizione cromatica conferisce all'artefatto l'illusione di una zona buia, risolvendo nel totale controllo dell'artista quel concetto di ombra in scultura che Arturo Martini aveva portato al centro del dibattito culturale sul significato moderno dell'arte plastica (*La scultura lingua morta*, 1945) del quale la scultrice, attenta alle proposte e alle correnti dell'arte, era sicuramente testimone.

⁷²² BAUDRILLARD 1972, p. 99.

III.4.2.3 La produzione d'arte in esemplare unico

Grazie alla stima dello scultore ceramista faentino Angelo Biancini – che, dopo un intenso rapporto di collaborazione con la S.C.I. nel periodo interbellico, frequenta ancora in questi anni la fabbrica di Laveno – Campi è invitata già nel 1948 a inviare alcune sue creazioni a Faenza, dove queste sono accolte entusiasticamente dal direttore del Museo Internazionale delle Ceramiche, Gaetano Ballardini, e annesse alle collezioni del rinasciente istituto museale. Alacremente impegnato nel ricostituire la raccolta museale dopo le gravissime perdite dovute ai bombardamenti, Ballardini si complimenta personalmente con l'autrice,⁷²³ sottolineando con orgoglio il prestigio delle ultimissime acquisizioni, tra le quali cita diverse insigni manifatture e, per tutti, un solo artista: Picasso. Incoraggiata da queste premesse, Campi partecipa nel 1949 al *Premio Faenza*, interpretando il tema del “trofeo per un centro tavola” con la scultura in terraglia intitolata *Fruttiera* (fig. III.36), che le vale il secondo posto nella competizione nazionale (il primo premio non è assegnato) e che sarà esposta alla mostra *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today* negli Stati Uniti nel 1950.

Altra tappa emblematica di questo intenso percorso creativo, *borderline* tra arte e design, è rappresentata dalla IX edizione della Triennale di Milano (1951), *Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, in occasione della quale si tiene la prima mostra italiana delle ceramiche di Picasso. Nella sezione *Ceramiche*, curata da Gio Ponti, la S.C.I. presenta alcuni oggetti in terraglia e in porcellana di Andlovitz, con motivi decorativi dell'incisore Marco Costantini⁷²⁴ e dell'artista surrealista Leonor Fini, e molti articoli di serie progettati da Antonia Campi, tra i quali pezzi celebri, come il servizio da tè *Gallina C73* e il *Portaombrelli Spaziale C33* (1951) (fig. III.37), definiti da Ponti “opere d'arte”.⁷²⁵ Inoltre nell'occasione l'architetto Luciano Baldessari – che si occupa con Marcello Grisotti dell'allestimento del vestibolo, dell'atrio e dello scalone d'onore – interpella il direttore artistico della fabbrica di Laveno per l'esecuzione di un grande fregio ceramico, un “paesaggio cosmico” da collocare sulla parete frontale, “illuminato”

⁷²³ La lettera del direttore Ballardini, datata 14 settembre 1948, su carta intestata del MUSEO INTERNAZIONALE DELLE CERAMICHE – FAENZA, riporta: «Mia gentile Signorina, l'eccellente Biancini, nel tornar di costà, mi reca una buona nuova: che Ella avrebbe intenzione di esporre vari lavori nella nostra nuova Mostra permanente. Vi sono e vi saranno rappresentati i migliori artisti della ceramica di ogni Paese e le più note manifatture, da Sèvres a Copenhagen, da Gustavsberg a Cincinnati, dalla California... alla Bulgaria: anche Picasso! Sono lieto di questa Sua decisione e ne La ringrazio caramente, in attesa di Sue gradite nuove, il Suo dev.mo Gaetano Ballardini» (PANSERA 2008, p. 34).

⁷²⁴ Il lavanese Marco Costantini lavora alla S.C.I. dal 1947 al 1966 realizzando incisioni per stampe decorative di propria invenzione oppure tratte dai disegni di Andlovitz, Campi, Ruffoni, Leonor Fini.

⁷²⁵ In una lettera del 5 marzo 1951 di Ponti al proprietario della S.C.I., Luciano Scotti, il curatore espone la propria idea di allestimento: «Laveno si può presentare su quattro piani simultaneamente: a) le novità assolute di forme e decorazione (Andloviz) nelle cose funzionali (servizi e vasi) – b) le novità di decorazione su forme classiche funzionali (servizi soli) – c) le opere d'arte della Campi – d) le novità utilitarie» (ivi, p. 38).

dall'arabesco luminescente *Luce spaziale - Struttura al neon* di Lucio Fontana, come emblema dell'integrazione tra architettura, arti applicate e arti visive. Andlovitz decide, con grande generosità, di passare l'incarico alla giovane progettista, che raccoglie la sfida e realizza il suo *Landscape* (fig. III.38), un altorilievo in terraglia forte smaltata, ottenuto dalla composizione di trentadue pezzi modellati a mano e poi smaltati in seconda cottura coi pochi colori disponibili, che rappresenta una *summa* dei valori stilistici dell'artista.

Come racconta la scultrice,⁷²⁶ si tratta di un lavoro estremamente complesso, in quanto la grande scultura richiede di essere modellata in parti elementari, da assemblare successivamente. La cottura in forno impone, infatti, dei limiti alla dimensione dei pezzi e a sua volta l'essiccazione pone delle restrizioni allo spessore dei singoli elementi, esasperate dalla particolare durezza della pasta ceramica impiegata. Pertanto ciascun pezzo modellato dovrà essere poi, nella parte posteriore, svuotato del materiale in eccesso, per evitare che essiccando si creino tensioni e possano generarsi delle crepe, che in cottura causerebbero la rottura della parte. Questi vincoli sono in un certo modo "valorizzati" dal linguaggio estetico adottato dalla ceramista, la quale interpreta il tema del paesaggio in modo assolutamente anticonvenzionale, come agglomerato di elementi plastici, raccolti in una forma scultoria dinamica e aperta, attraversata da campi vuoti, mediante i quali si percepisce la parete di fondo: «Ho fatto un grande vuoto sulla sinistra e una coda che mi bilanciava la forma. I vuoti alleggeriscono molto e qui mi hanno permesso di dividere meglio la scultura in

⁷²⁶ Campi racconta a Mariateresa Chirico (M. Chirico, *Terraglia forte: originalità e ironia*, in SIRONI 2009, pp. 20-21) le fasi di ideazione e realizzazione del pannello «Ho cominciato a pensarci su tornando in treno a Laveno e la preoccupazione era dover fare una scultura molto visibile, pesante. Ma avevo già deciso che ci sarebbe stato il sole, che con i suoi raggi permette la vita alle piante e agli animali. [...] Il giorno dopo mi sono messa a lavorare. Come materiale ho scelto la terraglia forte. È molto dura e resistente, in un certo modo fragile, e accetta pochissimi colori. Viene messa in forno per una prima cottura tra i 1200 e i 1250 °C e per la seconda tra i 1050 e i 1150 °C, temperature alte, cui la gran parte degli smalti brucia. È poi essenziale che il pezzo non si rompa cuocendo, cosa che accade se nell'essiccazione si formano crepe, causate soprattutto da uno spessore non costante. Nella produzione in serie è tutto più semplice perché il materiale superfluo lo si tira fuori. [...] Per questa scultura mi sono fatta portare parecchi pani da 20 chilogrammi di terraglia forte, così come uscivano dalla filtropressa. È una pasta di argilla, caolino, feldspato e quarzo: un materiale solido, consistente. I pani sono stati messi a terra uno di fianco all'altro. Lo spessore massimo della scultura finale è lo stesso di quei pani, considerando che tra essiccazione e cottura si è poi avuto un ritiro del 15%. Cercando di capire come sarebbe stato a parete, ho cominciato a scavare. Le caratteristiche della materia esigevano che la scultura dovesse essere in parti assemblate. Il criterio era che questi pezzi non potevano essere troppo pesanti da maneggiare e nemmeno troppo grandi per poter essere messi in forno. Già così per trasportarli bisognava che due operai li appoggiassero uno alla volta sulle assi. [...] Per fare la scultura ho impiegato diversi giorni, ma il lavoro più duro è stato quello di svuotare tutta la pasta dal dietro perché – come ho già detto – la terraglia forte non sopporta spessori eccessivi o disuguali. Ci sono volute molte giornate. Alla fine tutto è rimasto nell'essiccatoio per una settimana. D'altronde la ceramica deve andare in forno già asciutta».

pezzi, con le parti di raccordo poco estese».⁷²⁷ Una volta cotti, i pezzi modellati si presentano di colore bianco opaco, pertanto si pone la questione della scelta del colore, che, come per la forma, cela condizionamenti di ordine tecnico, in quanto

«Una temperatura di cottura così alta non la reggono che pochi smalti, come il nero, il verde petrolio, il grigio, il viola e la vernice trasparente. Sono colori che durante la cottura vetrificano e acquisiscono una bella brillantezza. Per il rosso abbiamo dovuto fare una seconda cottura a muffola, il piccolo forno che non supera i 900°C, ma i pezzi non erano grandi. [...] Il sole è in alto, bianco e rosso; il mondo vegetale è verde petrolio, sulla sinistra, sopra il grande vuoto; gli animali sono sotto il sole, su sfondo nero; le stelle sono bianche e applicate – come i raggi del sole – con fil di ferro».⁷²⁸

Negli anni immediatamente successivi Campi partecipa ancora con successo come artista ceramista alle principali rassegne nazionali di settore (Messina, Pesaro, Vicenza, Milano) e a eventi di notevole interesse, tra cui la mostra organizzata dalla milanese Galleria d'Arte di Adriano Totti, *Moderne Italienische Keramik* in Germania (Monaco, Stoccarda, Karlsruhe, Dusseldorf). Realizza pezzi unici per l'architettura: elementi ceramici dipinti – come la coppia di pannelli per lo *showroom* S.C.I. di Firenze –,⁷²⁹ altorilievi ornamentali – come il grande pannello per un bar a Rio de Janeiro,⁷³⁰ la scultura da parete per una casa a Casablanca⁷³¹ e il rilievo *La ceramica* per il negozio della S.C.I. di Milano⁷³² –, interventi decorativi per la casa di uno dei direttori tecnici della S.C.I., Antonio De Ambroggi, a Laveno, e complementi d'arredo e architettura, come i balastrini per una scala⁷³³ oppure le basi per un tavolo destinato all'abitazione dell'architetto Tito Varisco o una scultura subacquea (realizzata insieme all'amica artista Antonia Tomasini) per la piscina della villa del petroliere Ettore Tagliabue, recensita anche da Ponti su «Domus»,⁷³⁴ ma anche formelle e numerose piccole sculture astratte. Mentre si occupa della progettazione degli articoli *fantasia*, Campi crea così anche oggetti d'arte pensati per realizzazioni in esemplare unico, in quanto destinati, appunto, a mostre, concorsi o committenze private. Invero, questa produzione “artistica” non si discosta affatto dal design dei pezzi di serie, ma rientra nel medesimo filone creativo del quale fanno parte peraltro una serie di oggetti funzionali e sculture, in gran parte dispersi, “condannati” a restare

⁷²⁷ CAMPI, in SIRONI 2009, p. 21.

⁷²⁸ *Ibidem*.

⁷²⁹ PANSERA 2008, cat. n. 1.40.

⁷³⁰ Ivi, cat. n. 1.15.

⁷³¹ Ivi, cat. n. 1.76.

⁷³² Ivi, cat. n. 1.37.

⁷³³ Ivi, cat. n. 1.55.

⁷³⁴ Gio Ponti, *Fantasia degli italiani. Piscina o lago?*, in «Domus», n. 262, Milano, ottobre 1951. La piscina, progettata da Giulio Minioletti, ha forma ameboide ed è corredata da due opere d'arte: a filo dell'acqua, un delfino-fontana di Lucio Fontana, lungo tre metri e mezzo, realizzato ad Albisola in ceramica rossa smaltata; sul fondo, una scultura “concepita per giochi subaquei”, astratta e policroma, ideata da Antonia Tomasini e realizzata alla S.C.I.

esemplari unici, in ragione della complessità esecutiva o del linguaggio troppo ardito, ma non del tutto dissimili dai pezzi invece moltiplicati, coi quali condividono lo “stile Campi”, ovvero la forma libera, la spericolata alternanza di pieni e di vuoti, lo sviluppo organico e pluridirezionale delle parti e i riferimenti estetici mediati dalle arti visive contemporanee.

III.4.2.4 La mediazione dell'arte contemporanea e della natura nel progetto ceramico

Più volte la critica ha posto in evidenza i nessi formali esistenti tra le ceramiche inventate da Antonia Campi alla S.C.I. nell'immediato secondo dopoguerra e le opere di artisti facenti capo ad alcune correnti e avanguardie storiche del Novecento, i cui codici espressivi sono adoperati dalla ceramista nella traduzione del multiforme universo naturale e immaginario in presenze oggettuali di notevole impatto estetico ed emotivo. In effetti, uno dei meriti più spesso riconosciuti al lavoro della designer è, appunto, quello di aver portato il linguaggio dell'arte “alta” nel territorio pressoché ancora vergine del design industriale ceramico. Molto citate sono ad esempio le assonanze tra le sue creazioni ceramiche e le immagini di Salvador Dalí, Max Ernst, Yves Tanguy e Joan Mirò, e più ancora con le contemporanee opere scultoree di Henry Moore, Barbara Hepworth, Hans Arp, Naum Gabo e Henri Laurens o dell'allievo e assistente di Arturo Martini, Alberto Viani, i cui *Nudi* degli stessi anni sono plastiche essenziali, definite da curve fluide e continue. Non si tratta, in effetti, solo di un comune sentimento di risonanza con la forma curva, morbidamente avvolta e attraversata dallo spazio, che percorre l'estetica collettiva di quell'epoca e che Campi recepisce e interpreta con la sensibilità propria dell'artista, ma anche di un consapevole avvicinamento alla maniera di taluni di questi autori, riconosciuti come maestri, come nel caso di Henry Moore,⁷³⁵ e pertanto dell'adesione empatica al medesimo approccio creativo, basato sull'osservazione della natura, dei processi di generazione, crescita e metamorfosi e sulla rielaborazione delle forme biologiche in configurazioni organiciste, pervase di sensualità e di energia vitale. Si pensi, ad esempio, al richiamo alle sculture “stringate” di Moore dei tardi anni Trenta, – come *Stringed figure* del 1938 (fig. III.39) – che compare sul lato sinistro del *Landscape*, così come all'anticipazione della forma ovulare attraversata da tre fori ellittici della scultura in porcellana dell'inglese *Three way ring* (fig. III.40), del 1966, nella fruttiera *C145* (1952) (fig. III.41) o ancora alle molte contorte strutture “ossiformi” di portapipe, portalampade e vasetti disegnati da Campi, esemplificazioni di una perfetta consonanza genetica dei corpi plastici, che il maestro anglosassone dichiara risultante da

⁷³⁵ Nell'intervista rilasciata alla scrivente (cfr. par. III.4.3), la designer ammette l'attenzione rivolta all'arte contemporanea e la predilezione per la scultura Henry Moore. Quest'ultimo è celebrato con una mostra personale alla Biennale di Venezia nel 1948, e nella stessa *kermesse* Peggy Guggenheim espone la propria collezione, includente opere di Moore, Arp, Dalí, Mirò, Ernst, per un totale di settantatre artisti rappresentanti il panorama dell'arte contemporanea europea e americana. Tra le altre riviste che dedicano articoli allo scultore, la rivista «Domus» pubblica pezzi critici su Moore nel 1948 e nel 1953 (nn. 218 e 279).

determinati interessi e suggestioni di natura biologica:

«La figura umana è ciò che mi interessa maggiormente, ma ho scoperto i principi della forma e del ritmo nello studio di oggetti naturali, quali ciottoli, rocce, alberi, piante, ecc. Le ossa hanno una meravigliosa forza strutturale e un alto grado di tensione formale, passano impercettibilmente da una forma all'altra e presentano un'estrema varietà». ⁷³⁶

Altrove nelle ceramiche della scultrice lombarda il riferimento anatomico diviene più esplicito o conturbante, come ad esempio per la serie dedicata alle mani (portavaso *Mani C38* e fermacarte *Mani C46*, entrambi del 1949), ⁷³⁷ o per il vaso scultura *C175* (1953) (fig. III.42), che rimanda provocatoriamente all'immaginario erotico. Ma qui entrano in gioco, forse non caso, parti del corpo umano dalla forte valenza simbolica e archetipica, veri e propri *topoi* del patrimonio iconografico universale. In altri casi – come osserva Biffi Gentili ⁷³⁸ – è l'impronta surrealista e metamorfica ernstiana a presentarsi in maniera più esplicita, lì dove prevalgono atmosfere più inquietanti o sinistre, suscitate dalla presenza di artigli, becchi, zanne o di paesaggi dall'apparenza pietrificata.

Ineludibile poi, come per tutti gli artisti di quel momento storico, il dialogo con Picasso, ma con il pittore e non con il ceramista. Alla scomposizione cubista dell'immagine inaugurata da Picasso fanno, infatti, riferimento alcune ceramiche di Campi, come il vaso-scultura da giardino *C230* (1953) (fig. III.43), la cui tettonica sconvolta è sottolineata da campiture di colore contrastante, o come diversi pezzi unici, come la prima brocchetta a scacchi bianchi e blu ⁷³⁹ o come il vaso *C30* ⁷⁴⁰ (1949), nella cui struttura disarticolata si inserisce un volto picassiano, esposto insieme alla formella con natura morta cubista ⁷⁴¹ nel negozio milanese di ceramiche progettato da Guglielmo Ulrich, recensito su «Domus» ⁷⁴² nel 1951, e sono ancora d'impronta neo-cubista i pannelli dedicati all'arte ceramica per i negozi S.C.I.. Nessun interesse sembra invece aver suscitato sulla nostra la produzione ceramica del maestro spagnolo, con la quale il suo percorso professionale artistico ha più volte occasione di incrociarsi (Faenza, Milano), ma che la designer considera alla stregua di un vacuo *divertissement*. ⁷⁴³ Invero, la “violenza” esercitata da Picasso nei confronti del *medium* ceramico, ridotto a strumento per l'espressione artistica di idee, simboli e narrazioni mitiche che attingono

⁷³⁶ MOORE, in MITCHINSON 1982, p. 10.

⁷³⁷ PANSERA 2008, cat. nn. 2.19 e 2.23.

⁷³⁸ «[...] altre sue cose devono molto all'Ernst delle città pietrificate, delle foreste imbalsamate, dei cipressi affascinanti. O alla sua preoccupante ornitologia, fatta di unghioni, becchi, uncini, denti, artigli. Alla inquietante, demoniaca “creazione” di paesaggi (e, per la Campi, di paesaggi si tratta, nell'accostamento di oggetti o nella realizzazione di aggrovigliati pannelli)» (BIFFI GENTILI 1989, p. 68).

⁷³⁹ PANSERA 2008, cat. n. 1.10.

⁷⁴⁰ Ivi, cat. n. 1.27.

⁷⁴¹ Ivi, cat. 1.38.

⁷⁴² PONTI 1951, pp. 30-31.

⁷⁴³ Cfr. par. III.4.3.

alla cultura ed esperienza dell'artista, è probabilmente la ragione della decisa presa di distanza da parte di quegli artisti della ceramica che, come Antonia Campi, partono invece da un presupposto opposto, quello di mettersi in disciplinato ascolto della materia e delle sue dinamiche, ponendo la propria energia poetica al servizio della rigenerazione di quest'arte in forme e modalità nuove, adeguate al contemporaneo, ma proiettate a una dimensione quotidiana e collettiva. Si tratta, in effetti, di due approcci antitetici: da una parte un atteggiamento più "orfico", lì dove lo svelamento della bellezza avviene con la leggerezza e l'imprevedibilità di un incontro casuale, in cui l'artista trascende la materia per giungere all'opera d'arte; dall'altra una sensibilità più "prometeica", lì dove l'innovazione del linguaggio ceramico procede dalla *téchne*, ossia dal mestiere e dalla confidenza col materiale e si esprime nella volontà di forzarne dall'interno, con audacia, ma anche con rispetto, la natura, le regole e le consuetudini. Non sorprende dunque che da questa prospettiva l'esperienza picassiana possa apparire pressappoco come «il gesto indisciplinato di un bambino curioso»,⁷⁴⁴ da cui il giudizio severo espresso da Campi dei confronti del "ceramista" Picasso.

Allo stesso tempo però alcuni spunti della nuova stagione della ceramica d'arte facente capo a Fontana e a Sassu e poi anche a Leoncillo, affiorano qua e là nei pezzi di Campi: ad esempio nelle due *fruttiere* del 1948-48, che si iscrivono perfettamente nella linea tracciata dalle *nature morte* in maiolica e in grès di Fontana dei tardi anni Trenta e dalla *Bottiglia e polipo* di Leoncillo del 1943, oppure nel suo decoro *Giostra* (fig. III.44), applicato a diverse tipologie di vasellame, i cui cavalli rimandano a quelli dipinti ad Albisola da Sassu (fig. III.45).

Queste contaminazioni sono, in alcuni casi, registrate già dalla critica contemporanea. In particolare a proposito del ponte costruito da Antonia tra arte e progettazione, Gio Ponti osserva su «Domus» che nei pezzi della ceramista dal decoro moderno ed essenziale, «intelligente traduzione dell'astrattismo nella ceramica d'uso»,⁷⁴⁵ si apprezza il felice abbinamento dell'apparato esornativo con il corpo dell'oggetto e la perfetta integrazione di valori plastici e superficiali. L'architetto designer sottolinea inoltre come le proposte del MAC per un'arte non figurativa e di orientamento prevalentemente geometrico, libera da ogni imitazione e riferimento al mondo esterno, giungano nelle ceramiche di Campi a un compromesso con un istintivo adattamento delle forme astratte alle fattezze naturali e tale modalità sia evidente nell'ispirazione non solo alle morfologie, ma addirittura alla psicologia zoologica, rinvenibile nelle creazioni della designer, con

⁷⁴⁴ MARGOZZI-CASALI-FIENGA 2014, p. 137.

⁷⁴⁵ «Questi pezzi di Antonia Campi ideati per Laveno testimoniano un'intelligente traduzione dell'astrattismo nella ceramica d'uso: non più, come già si è fatto, stampando nel centro dei rotondi piattini o sulle simmetriche convessità dei vasi, qui e là, dei motivi astratti presi di peso, tanto per fare dei pezzi "moderni". Qui disegno e forma nascono dal medesimo gusto di un asimmetrico gioco di "negativi", e il pezzo di ceramica ne acquista una valida armonica unità» (PONTI 1950, pp. 28-29).

particolare riferimento al servizio da tè *Gallina C73*.⁷⁴⁶

Accanto all'arte contemporanea l'altro fondamentale elemento di mediazione tra la libera invenzione e il progetto della forma è, infatti, il richiamo a immagini tratte dal mondo della natura – che non a caso fa spesso da fondale nelle fotografie pubblicitarie dei prodotti della S.C.I. –, come microrganismi, germogli, infiorescenze, baccelli, foglie, rami, frutti, conchiglie, uccelli e così via (fig. III.45). La stessa artista racconta, nell'intervista rilasciata a Camillo Pennino,⁷⁴⁷ come tale ispirazione sia spesso inconsapevole ed emerga solo quando la forma è oramai approntata, animandola di un guizzo vitale attraverso l'evocazione di soggetti zoologici.⁷⁴⁸

Vi è in questo biomorfismo, spesso esplicitato in fattezze di volatili – si pensi alla famigliola gallinacea del già ricordato servizio da tè *Gallina C73*, integrata dal vaso *Gallo C96*, oppure alla coppia di uccelletti-ampolle *C233*⁷⁴⁹ (1953-54) –, un parallelo con un'altra protagonista del design ceramico al femminile del Novecento: Eva Zeisel. Anche nella ceramica di Zeisel, infatti, ricorrono configurazioni uccelliformi, come pure sono presenti “rapporti familiari” tra oggetti della medesima serie, le cui forme si completano talvolta una nell'altra – come il sale e pepe / madre e bimbo o la “coppia” di ampolle vino e aceto del celebre servizio in terracotta *Town & Country* del 1946, che sono modellate in modo da accostarsi l'una all'altra – come per instaurare una reciproca relazione, che conferisce espressività e umanità agli oggetti. Ancora, nella ceramica di Zeisel come in quella di Campi prevalgono le linee fluide e curve, che – come afferma la designer ungherese – evocano simbolicamente il suo modo di percepire la propria identità e il mondo,⁷⁵⁰ ma sono anche espressione di una dichiarata presa di distanza dal purismo geometrico del Razionalismo e di una consonanza agli orientamenti organicisti contemporanei del design scandinavo.⁷⁵¹ Ne consegue

⁷⁴⁶ «Questo servizio apparterrà non alla storia del costume ma alla storia del gusto e si avvicinerà nelle “vetrine” di casa a tanti predecessori, servizi da vedere e non toccare. È un servizio in “marcia”, uccelliforme: l'astrattismo (o concretismo? formale) sbocca spesso (o prende le mosse) in forme naturalistiche, animaliformi. I suoi presupposti sono più vicini alla natura che alla geometria, all'analisi psichica che a quella geometrica. [...] Queste ceramiche non solo si muovono, ma saltellano, sculettano e lanciano stridii» (PONTI 1951, pp. 32-42).

⁷⁴⁷ PENNINO 1954, pp. 20-24.

⁷⁴⁸ Nel catalogo ragionato (PANSERA 2008) sono inseriti i seguenti articoli aventi riferimenti allusivi o espliciti (anche nel nome) ad animali: *Gabbiano*, brocca-papera *C7*, pressacarte-cigno *C45*, servizio da tè *Gallina C73*, vaso *Gallo C96*, candeliere-stella marina *C176*, portalampada-foca *C196*, ampolle-uccellini *C233*, portauovo *Gallina C419*, salvadanaio a forma di gatto *C422*, coppa *Gatto C332*, *Papera C342*, *Gallo C343*, salvadanaio a forma di pesce *C426*.

⁷⁴⁹ PANSERA 2008, cat. nn. 2.30, 2.31 e 2.54.

⁷⁵⁰ «I don't create angular things. – Ms. Zeisel said – I'm a more circular person. It's more my character. – She lifted up her hands to make spherical motions, adding – Even the air between my hands is round» (HERRUP 2007).

⁷⁵¹ In tal senso è indicativo un confronto con le ceramiche progettate nei primi anni Cinquanta dal designer svedese Stig Lindberg per la Gustavsberg e con quelle dello scultore ceramista danese formatosi a Faenza

anche una particolare sensibilità per i materiali naturali della tradizione artigianale, che, nel caso della ceramica, si esprime attraverso la scelta di forme morbide che rimandano alla consistenza duttile e tenera della stessa materia argillosa. In accordo a questo approccio progettuale la struttura è concepita come scultura, proprio come accade oggi nelle architetture *free form*⁷⁵² di Zaha Hadid o di Frank O. Gehry, dove la libera espressività formale concepisce oggetti dalle morfologie complesse, plastiche e fluide.

Infine un accento va posto sull'elemento cromatico: Campi e Zeisel condividono, infatti, un uso giocoso e innovativo del colore, che spesso compendia in sé la componente decorativa del progetto. Tuttavia, sebbene l'originalità e la spregiudicatezza delle scelte cromatiche costituisca per entrambe le ceramiste un carattere distintivo, quasi altrettanto pregnante che l'introduzione di forme scultoree non convenzionali nella dimensione dell'oggetto d'uso, ambedue dichiarano la propria predilezione per la purezza acromatica: Zeisel, che nel dopoguerra è tra i primi progettisti ad applicare nel design ceramico il concetto del *mix and match*, ovvero la possibilità offerta al consumatore di scegliere gli articoli tra un'ampia gamma di colori e di combinare insieme liberamente pezzi di diversa cromia all'interno di una serie, amava consigliare il bianco a chi si mostrava indeciso sulla scelta della tinta delle sue stoviglie⁷⁵³ e Campi, che ad esempio ha utilizzato per la prima volta nel settore dei sanitari colori forti e originalissimi, afferma⁷⁵⁴ oggi serenamente che il colore non l'ha mai interessata, se non come opportunità per conferire un ulteriore grado di libertà e di novità al progetto.

III.4.3 *Conversazione con l'artista/industrial designer Antonia Campi*

abitazione dell'artista, Viale Delpino 13, Chiavari (GE), 17 giugno 2015

Francesca Pirozzi Oggi nel mondo dell'arte è stata finalmente riconosciuta la parità degli esiti del lavoro creativo che utilizza la materia ceramica nei confronti delle altre modalità artistico-espressive, eppure questa disparità di trattamento è stata molto sentita in altre epoche. Nei suoi primi anni di attività alla Società Ceramica Italiana, come ha vissuto il suo passaggio dalla scultura, arte pura, al design industriale? In altri termini, ha subito una sorta di discriminazione per il fatto

Hans Hedberg.

⁷⁵² Il *free form* design è una tendenza della progettazione architettonica contemporanea che punta a superare le convenzioni formali basate sulla geometria delle costruzioni tradizionali, portando alla realizzazione di architetture complesse, a forma libera, con grandi luci, elementi a sbalzo, morfologie scultorie di grande impatto visivo e suggestione estetica. Si tratta di un approccio fortemente influenzato dall'attuale disponibilità di risorse informatiche tecnologicamente avanzate – gusci e strutture spaziali vengono ideati e calcolati grazie a software di modellazione e computer graphics – e di tecnologie costruttive basate sull'uso di materiali, principalmente l'acciaio, che offrono al progettista la massima libertà compositiva, dando forma anche alle idee più ardite.

⁷⁵³ «When in doubt, buy white» (SIRONI 2009, p. 19).

⁷⁵⁴ Cfr. par. III.4.3.

di avere scelto di occuparsi di ceramica, oppure il fervore artistico intorno alla ceramica di quegli anni ha di fatto neutralizzato questo pregiudizio?

Antonia Campi Direi che sono “cascata” nel mondo della ceramica senza accorgermene. Dopo l’Accademia, dovendo guadagnarmi da vivere, pur avendo la possibilità di insegnare e avendo fatto un’esperienza nell’insegnamento, ho capito che quello non sarebbe stato per me uno sbocco professionale soddisfacente e così mi sono proposta ad un’industria ceramica e, una volta assunta, mi sono spostata sul Lago Maggiore, dove si trovava questa grande azienda. La straordinaria bellezza del paesaggio è stata la prima cosa a convincermi a restare, in seconda battuta l’accoglienza ricevuta e l’ottimo contesto di lavoro mi hanno persuasa a dedicarmi al lavoro nell’industria ceramica. È stata per me un’importante occasione, dalla quale avrebbe preso avvio la mia carriera, che si è svolta interamente in questa ditta. Devo dire che non mi sono mai sentita frustrata o sminuita per il fatto di essere diventata designer piuttosto che scultrice, semplicemente è un problema che non mi sono mai posta e che forse non esisteva affatto in quegli anni. Posso dire al contrario di non aver mai rinunciato a nulla e di aver anche avuto una famiglia alle spalle che, con intelligenza, ha sempre assecondato le mie scelte.

FP Come sono stati i suoi esordi alla SCI?

AC Non avevo inizialmente molta passione per la ceramica, poi però mi è venuta. Mi sono trovata subito molto bene. Ho avuto la fortuna di lavorare con Guido Andlovitz, amico di Gio Ponti e persona di grande spessore morale e umano e di apertura mentale, che mi ha dato fiducia e ha lasciato che esprimessi con libertà le mie idee in campo progettuale, anche se potevano talvolta apparire come delle “stranezze”. Andlovitz era il tipo di datore di lavoro di una volta e aveva un grande amore per la sua azienda. Inoltre, ho avuto con le maestranze un rapporto stupendo.

FP Quando ha condiviso esperienze espositive e artistiche con artisti come Lucio Fontana, Salvatore Fancello, Leoncillo Leonardi, Agenore Fabbri non ha mai avvertito, quindi, il desiderio di passare dal design industriale a un’espressione artistica più libera e incondizionata?

AC Non ho mai avvertito il desiderio o l’esigenza di passare dal design all’attività artistica, perché, come dicevo, di fatto mi sono sempre sentita del tutto libera nel mio lavoro. Tra l’altro mi accadeva talvolta di avere in azienda incarichi “artistici” che io potevo interpretare secondo il mio gusto e la mia fantasia, come è avvenuto per alcuni pannelli scultorei e plastiche decorative per architetture private. Una volta, ricordo, mi fu chiesto di plasmare un presepe – tema che io non sentivo per nulla – e così lo feci a modo mio e quando questo fu esposto nel negozio della S.C.I. a Milano provocò un certo scandalo. Le persone che osservavano la vetrina si facevano delle gran risate a causa della posizione della Madonna, protesa sulla mangiatoia, cosicchè dovettero rimuoverlo.

FP Le origini del design industriale si collocano generalmente nel Bauhaus. In questa scuola, l’insegnamento del design si inquadra entro un contesto ideologico pregnante che risponde all’intento democratico di appianare le differenze sociali e di elevare il tenore culturale e di vita

all'interno della società attraverso una produzione che sia al tempo stesso di massa e di qualità. Quando nel dopoguerra ha intrapreso il lavoro di designer alla S.C.I. di Laveno, questo tipo di istanze erano molto sentite dai giovani architetti, lo erano anche dai progettisti che come lei si affacciavano alla collaborazione con l'industria? Come ricorda quel periodo e quale era il suo personale atteggiamento?

AC Si lavorava con un approccio al contempo artistico e scientifico, ma, nessuna importanza era data alla funzione sociale della progettazione, almeno questa è la mia sensazione.

FP Nel programma didattico del Bauhaus la formazione del designer avveniva col supporto di un maestro artigiano e di un artista. Reputa che l'assenza di una iniziale specifica preparazione tecnica in campo ceramico abbia rappresentato un handicap oppure un punto di forza nel suo lavoro di designer?

AC Penso che sia stato un punto di forza, perché arrivavo alla progettazione "pulita" e questo mi stimolava a inventare, mettendo in campo tutta la mia fantasia formale in piena libertà e senza subire alcun condizionamento o limitazione. Tutta la storia della ceramica è sempre stata impostata sulla matrice circolare della forma e sulla simmetria, a me invece è venuta voglia di uscire fuori dagli schemi tradizionali e sperimentare l'asimmetria e questa è probabilmente la cosa più originale che abbia fatto. Se ho avuto questa intuizione è anche perché non avevo i rigidi schemi mentali di chi è formato nel mestiere.

FP Lei intraprende il suo percorso nel design al termine di una formazione artistica nel campo della scultura. Come ha vissuto da artista la necessità di vincolare la propria creatività e la propria volontà espressiva alle esigenze della producibilità seriale e della funzionalità dell'oggetto?

AC Tutt'altro che come una limitazione. L'esistenza di condizioni tecniche e funzionali da rispettare ha rappresentato una sfida, che ha potenziato la mia capacità di inventare e mi ha offerto l'opportunità di conseguire risultati forse più importanti di quanto avrei saputo fare dedicandomi ad esempio alla scultura.

FP Negli stessi anni in cui lei muove i primi passi nel design alla S.C.I. Picasso scopre la ceramica a Vallauris e inaugura il suo ventennale sodalizio con quest'arte. Espone le sue ceramiche in Italia e, come Lei, dona al MIC di Faenza alcuni pezzi, ma soprattutto il suo avvicinamento alla ceramica porta molti artisti, soprattutto in Italia, a misurarsi con questo *medium*. Come ha vissuto da artista e ceramista l'esperienza di Picasso e l'ondata del Picassismo in Italia?

AC Direi che Picasso ha fatto poco di interessante in campo ceramico, perché a mio avviso non ha capito cosa è la ceramica come materia. L'ha *usata* piuttosto che *sentirla* veramente. Per questa ragione, quello che ha prodotto Picasso in ceramica non ha avuto per me alcun interesse e nessuna influenza sul mio lavoro.

FP Lei progettava pezzi unici, serie limitate e articoli Fantasia. Mi spiega meglio come funzionava questa ripartizione in settori? Quando si metteva al lavoro sapeva già quanti multipli dovevano

essere ricavati dal suo prototipo?

AC No, io creavo l'oggetto e successivamente si stabiliva in che quantità produrlo, ma questa scelta non spettava a me, era piuttosto una valutazione di vendibilità, ancor prima che di fattibilità. Alcuni degli oggetti che io progettavo erano giudicati "poco vendibili" e venivano perciò realizzati in esemplare unico, oppure non venivano affatto realizzati.

FP Nella fase di progetto, Lei pensava alla vendibilità?

AC Mica tanto! Il mercato è sempre stato l'ultimo dei miei pensieri. Inoltre, come dicevo, ho avuto il privilegio di avere un datore di lavoro che mi ha sempre consentito di fare ciò che mi piaceva.

FP Quando progettava un oggetto aveva in mente un determinato target sociale?

AC Direi di no. Semplicemente facevo quello che andava bene per me. Quello che mi piaceva. Progettavo un oggetto seguendo una mia personale idea di bellezza, con un'ottica personalista, non collocandolo in un determinato contesto, né avendo come riferimento un certo target di persone.

FP La forma nasceva dall'esigenza di progettare una determinata tipologia di oggetto, tipo un vaso o un posacenere, oppure nasceva prima una forma scultoria e successivamente questa veniva "adattata" a una determinata funzione?

AC Generalmente ero io che stabilivo un tema da sviluppare, non si trattava di una richiesta esterna. Dopodiché, dato un determinato tipo di oggetto da realizzare, ne sviluppavo la forma.

FP Nella sua prima mostra personale ha esposto una serie di disegni e un piccolo numero di sculture ceramiche. In seguito, nella sua produzione artistica e di design, mi sembra che abbia privilegiato la scultura modellando direttamente la forma dell'oggetto in argilla piuttosto che disegnandola. Avveniva così anche per i sanitari? Con quale dei due mezzi espressivi sente una maggiore sintonia?

AC Per quel che mi riguarda un disegno di progettazione non è mai esistito: ho sempre lavorato alla forma direttamente plasmandola con le mie mani. I disegni dei miei progetti erano eseguiti dai disegnatori che li ricavavano dai miei modelli. Lo stesso vale anche per la progettazione dei sanitari: preparavo il modello in scala plasmandolo in argilla e poi ne verificavo la resa sul gesso in scala reale preparato dai formatori.

FP Nelle sue ceramiche-scultura la forma gioca indubbiamente il ruolo di protagonista, eppure anche il trattamento cromatico sembra per lei fondamentale, tanto da averlo introdotto anche in un ambito, quello dell'ambiente bagno, in cui non era affatto consueto. Quando nasce l'idea del colore nel suo processo creativo? Essa appartiene alla prima intuizione, oppure si tratta di una scelta che si definisce quando l'oggetto ha già una sua esistenza fisica e quale importanza attribuisce al colore?

AC Non mi ha mai interessato il colore. Per me gli unici colori che esistono sono il bianco e il nero. Nei sanitari la scelta di introdurre il colore è stata per me l'occasione di fare un passo che fino ad allora non era stato compiuto, di fare qualcosa di nuovo.

FP Che rapporto esiste tra forma e decorazione? Come nasceva l'idea di applicare un motivo decorativo a una forma già di per sé compiuta e perfetta?

AC La decorazione era una necessità commerciale. Per me non sarebbe stata assolutamente necessaria. Io provengo dalla scultura e mi ha sempre interessato primariamente la forma.

FP Ho notato che esistono tipologie decorative molto diverse tra loro: talvolta si tratta di poche pennellate “artistiche”, in questo caso sono state eseguite direttamente da Lei? Essendo di fatto dei pezzi unici, questi articoli avevano un valore di mercato differente?

AC Sì, ero io stessa a eseguirle direttamente sugli oggetti e ogni pezzo era diverso dall'altro. Non so se questi pezzi avessero un costo differente da quelli decorati dalle decoratrici.

FP Vi sono poi le decorazioni del tipo di quelle del servizio da tè *Gallina*: disegni molto moderni, artistici e non convenzionali. In questo caso, Lei forniva il disegno e l'incisore Marco Costantini ricavava l'incisione sulla lastra di rame?

AC Questi decori li ho eseguiti io stessa su lastra di rame e poi sono stati riportati sulla ceramica. È stata una gran fatica!

FP In alcuni casi sulle ceramiche vi sono decori piuttosto elementari, dai soggetti rassicuranti, come automobili, casette, barchette, animali. Sono tutte di sua invenzione o c'erano altri autori?

AC (guardando gli oggetti sul catalogo) Ma perché facevo questa roba? Questi disegni non li riconosco, anche se devono essere senz'altro miei.

FP Infine, dal punto di vista tecnico, come si svolgeva questa fase della produzione? I pezzi decorati erano sempre eseguiti da Lei personalmente oppure lavorava su un pezzo come modello e lasciava alle decoratrici la possibilità di fare qualche piccola variante sulle repliche?

AC Il lavoro lo facevo sempre io personalmente. Anche l'esecuzione della decorazione.

FP Sono state rilevate sovente analogie tra il suo lavoro e le immagini pittoriche di Max Ernst o di Joan Mirò, e più ancora le contemporanee creazioni in scultura di Henry Moore, Barbara Hepworth, Hans Arp e Henri Laurens. Ha vissuto una particolare sintonia con qualcuna delle figure o dei percorsi di ricerca del panorama artistico della prima metà del Novecento?

AC Seguivo con interesse l'arte contemporanea dalle riviste e quando era possibile visitando qualche esposizione. Nel '54, ad esempio, ricordo le opere dei Surrealisti in mostra alla Biennale di Venezia, visitata con Andlovitz. Avevo una buona conoscenza di questi artisti e senz'altro ne sono stata influenzata nel mio lavoro. In particolare, nella scultura, conoscevo e ammiravo l'opera di Henry Moore.

FP Per quanto riguarda invece il mondo del design, ha risentito dell'influenza di Alvar Aalto e della corrente organicista?

AC Indubbiamente mi interessava il lavoro di Aalto, anche per il suo rapporto con la natura. Sento una maggiore sintonia con l'organicismo, piuttosto che col razionalismo e la natura è sempre stata, in modo a volte anche inconsapevole, una fonte d'ispirazione per il mio lavoro.

FP Cosa distingue, secondo lei, un oggetto di design da un'opera d'arte?

AC Secondo me non c'è alcuna differenza.

FP Quali parametri stabiliscono la qualità di un oggetto di design?

AC Intanto vorrei dire che sebbene la definizione di “design” non esistesse in passato, io ritengo che il lavoro di progetto sia sempre esistito: il primo uomo che ha avuto bisogno di conservare oppure contenere qualcosa si è fatto la ciotola e questo è già un esempio di design. Pertanto la qualità dipende dalla bontà dell'idea.

FP Il design di oggi come le appare rispetto a quello degli anni in cui ha lavorato alla SCI?

AC Oggi si fa tutto. Si “ingoia” tutto. Si rifà tutto. Per me un'istanza molto forte è stata quella di fare qualcosa di nuovo. Se mancava la novità, veniva meno lo scopo principale del mio lavoro, senza trascurare la funzione.

FP Qual è l'oggetto che ricorda con più affetto tra quelli progettati in quegli anni?

AC È difficile rispondere, perché quando io ho fatto un oggetto, dopo me ne distacco, non conservo più alcun rapporto affettivo.

FP Come trascorre oggi il suo tempo?

AC Io non riposo mai, con la mente continuo a inventare. Le idee le metto da parte e a qualcosa servono sempre.

Bibliografia citata

ARENSI 2003: F. ARENSI (a cura di), *Picasso, Fontana, Sassu. Arte ceramica da Albissola a Vallauris*, catalogo, Milano, Silvana Editoriale, 2003

ARGAN 1952: G.C. ARGAN, *Le “maniere” di Picasso*, in «Bollettino d'Arte», Roma, gennaio-marzo 1952

BAJ 1968: E. BAJ, *L'ultimo dei generali*, Gallarate, Edizioni Ceramica Pozzi, 1968

BAJ 1983: E. BAJ, *Automitobiografia*, Milano, Rizzoli, 1983

BAJ 1988: E. BAJ, *Cose, fatti, persone*, Milano, Elèuthera, 1988

BAJ 1989: E. BAJ, *Mi incontrai con Jorn e gli consigliai Albisola*, in «Risorse», n. 1, Genova, marzo 1989

BAJ-JORN 1989: E. BAJ - A. JORN, *Baj-Jorn. Lettres 1953-1961*, Musée d'Art Moderne, Saint Etienne, 1989

BALLARDINI 1949: G. BALLARDINI, *Picasso a Faenza*, in «Faenza», fasc. IV-VI, Faenza, 1949

BARBERO 2008: L.M. BARBERO, *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo, Milano, Mondadori Electa, 2008

BAUDRILLARD 1972: J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, Milano, 1972

BERTONI-SILVESTRINI 2005: F. BERTONI - J. SILVESTRINI, *La ceramica italiana del Novecento*, Milano, Electa, 2005

BIFFI GENTILI 1988: E. BIFFI GENTILI, *Albisola 1954*, in «K Keramikos», n. 4, Milano, giugno 1988

BIFFI GENTILI 1989: E. BIFFI GENTILI, *Antonia Campi. “Le chant tordu de la terre”*, in «K Keramikos», n. 9, Milano, giugno 1989

BIFFI GENTILI 1995: E. BIFFI GENTILI, *Guido Andloviz: designer e direttore artistico per quarant'anni di ceramica industriale italiana, 1923-1961*, catalogo, Monfalcone, 1995

BIFFI GENTILI 1998: E. BIFFI GENTILI, *Antonia Campi. Antologia ceramica 1947-1997*, in «CaeramicAntica», n. 5, Ferrara, maggio 1998

BOCHICCHIO-CERINI BAJ 2015: L. BOCHICCHIO - R. CERINI BAJ (a cura di), *Baj. Figure dell'immaginario 1951-2003*, catalogo, Albissola Marina, Vanilla Edizioni, 2015

- BOCHICCHIO-VALENTI 2014: L. BOCHICCHIO - P. VALENTI (a cura di), *Asger Jorn. Oltre la forma*, catalogo, Genova, Genova University Press, 2014
- BOJANI 1989: G.C. BOJANI, *Omaggio a Picasso*, in «K Keramikos», n. 12, Milano, ottobre-novembre 1989
- CAMPI-PEDEMONTE 2008: A. CAMPI - F. PEDEMONTE, *La ceramica e il design di Antonia Campi*, intervista, <http://genova.mentelocale.it/20452-la-ceramica-e-il-design-di-antonia-campi/>, pubblicazione 5 aprile 2008, consultazione 2 maggio 2015
- CAMPIGLIO 1999: P. CAMPIGLIO (a cura di), *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, Milano, Skira, 1999
- CAPRILE 1997: L. CAPRILE, *Conversazioni con Enrico Baj. Mezzo secolo di avanguardie*, Milano, Elèuthera, 1997
- CAPRILE-BOJANI 1991: L. CAPRILE - G.C. BOJANI (a cura di), *I Baj ceramisti*, Firenze, Centro Di, 1991
- CAPRILE-CERINI BAJ 2010: L. CAPRILE - R. CERINI BAJ (a cura di), *Baj: Dalla materia alla figura*, catalogo, Milano, Skira, 2010
- CARAMEL 2013: L. CARAMEL (a cura di), *Arte in Italia 1945-1960*, Milano, Vita e Pensiero, 2013
- CERAMICHE 1951: *Ceramiche di Picasso nell'Ala Napoleonica*, in «Il Gazzettino», Venezia, 22 settembre 1951
- CHILOSI-UGHETTO 1995: C. CHILOSI - L. UGHETTO, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Genova, Banca Carige, 1995
- CORGNATI 2004: M. CORGNATI, *Enrico Baj. Opere 1951-2003*, catalogo, Milano, Skira, 2004
- CRISPOLTI 1973: E. CRISPOLTI, *Catalogo generale Bolaffi dell'opera di Enrico Baj*, Torino, Giulio Bolaffi, 1973
- DANGELO-SANESI-SCHETTINI 1978: S. DANGELO - R. SANESI - F. SCHETTINI (a cura di), *Baj: 1946-1958*, catalogo, Milano, Galleria Schettini, 1978
- DE SANNA 1993: J. DE SANNA, *Lucio Fontana: materia, spazio, concetto*, Ugo Mursia, 1993
- DORFLES *et al.* 1984: G. DORFLES *et al.*, *Artecotta*, Milano, Società Editrice Katà, 1984
- FOLLESA 2014: S. FOLLESA, *Il design della ceramica: storie di terre e di progetti*, Firenze, 2014
- GALLETTA 1989: A. GALLETTA, *Trent'anni dopo*, in «K Keramikos», n. 9, Milano, aprile 1989
- GALLO PECCA-GALLO PECCA 1993: L. GALLO PECCA - M. GALLO PECCA, *L'avventura artistica di Albisola (1920-1990)*, Savona, 1993
- GAUDENZI 2006: E. GAUDENZI, *Novecento. Ceramiche italiane. Dal Primitivismo al design*, vol. 2, Faenza, Faenza Gruppo Editoriale, 2006
- GOLFIERI 1952: E. GOLFIERI, *Le ceramiche di Picasso al Museo di Faenza*, in «Bollettino d'Arte», Roma, gennaio-marzo 1952
- HERRUP 2007: K. HERRUP, *A potter, a pioneer, a candlestick maker*, in «The New York Sun», New York, 6 marzo 2007
- LEHMANN-BROCKHAUS 2013: U. LEHMANN-BROCKHAUS, *Incontro internazionale della ceramica*, Roma, Campisano, 2013
- JAGUER 1956: E. JAGUER, *Enrico Baj, Milano - New York*, Milano, Edizioni Schettini, 1956
- JARRY 1992: A. JARRY, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, Milano, Adelphi Edizioni, 1992
- JORN 1954: A. JORN, *Immagine e forma*, in «Bollettino d'Informazione del Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste», n. 1, Milano, 1954
- MARGOZZI-CASALI-FIENGA 2014: M. MARGOZZI - C. CASALI - G. FIENGA (a cura di), *Pablo Picasso. Eclettismo di un genio*, catalogo, Meta, Con-fine, 2014
- MARZINOT 1988: F. MARZINOT, *Omaggio a Torido*, Albisola, Ed. Fabbrica Casa Museo Mazzotti 1903, 1988
- MASSOBRIO-PORTOGHESI 1977: G. MASSOBRIO - P. PORTOGHESI, *Album degli anni Cinquanta*, Laterza, Roma-Bari 1977
- MCCULLY 2000: M. MCCULLY, *Picasso. Scolpire e dipingere la ceramica*, Ferrara, Ferrara Arte, 2000
- MITCHINSON 1982: D. MITCHINSON (a cura di), *Henry Moore. Scultura. Con commenti dell'artista*, in Milano, Rizzoli, 1982
- MORSELLI 2006: R. MORSELLI (a cura di), *Picasso e le sue ceramiche*, S. Atto - Teramo, Edigrafital, 2006
- MUNARI 2006: B. MUNARI, *Arte come mestiere*, Bari, 2006
- PANSERA 2008: A. PANSERA, *Antonia Campi: creatività, forma e funzione. Catalogo ragionato*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008

- PANSERA-CHIRICO 2012: A. PANSERA - M. CHIRICO (a cura di), *Geometrie impossibili: le ceramiche di Antonia Campi*, catalogo, Sondrio, 2012
- PENNINO 1954: C. PENNINO, *Artisti allo specchio, Antonia Campi*, su «La ceramica», n.11, 1954
- Picasso 1948: *Picasso e il Museo Guggenheim alla Biennale*, in «Emporium», n. 610, Castelfiorentino, aprile 1948
- PONTI 1939: G. PONTI, *Problemi che si collegano con la VII Triennale. Collaborazione tra artisti e produzione*, in «Domus», Milano, 1939
- PONTI 1948: G. PONTI, *Picasso convertirà alla ceramica, ma noi dice Lucio Fontana, si era già cominciato*, in «Domus», n. 226, Milano, 1948
- PONTI 1949: G. PONTI, *Picasso anche a Faenza*, in «Domus», n. 239, Milano, ottobre 1949
- PONTI 1950: G. PONTI, *Astrattismo e ceramica*, in «Domus», n. 244, Milano, marzo 1950
- PONTI 1951: G. PONTI, *Negozi di ceramiche*, in «Domus», n. 244, Milano, gennaio 1951
- ROGERS 1950: M.R. ROGERS, *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today*, catalogo, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1950
- R. Q., *Parigi. Dipinti e ceramiche di Picasso*, in «Emporium», n. 695, Castelfiorentino, maggio 1952
- QUINN 1995: E. QUINN, *Les objets Picasso*, Paris, Editions Assoulines, 1995
- SAUVAGE 1962: T. SAUVAGE, *Arte Nucleare*, Milano, Schwarz Editore, 1962
- SIRONI 2009: C. SIRONI (a cura di), *Antonia Campi. Opere scelte: 1949-2009*, Torino, 2009
- STOKVIS 1987: W. STOKVIS, *Cobra: il contributo olandese e i rapporti con l'Italia*, Firenze, Istituto universitario olandese di storia dell'arte, 1987
- C. F. TEODORO (a cura di), *Terra Colore Fuoco. Artisti ad Albisola dal Dopoguerra ad oggi*, catalogo, Modena, Artioli, 2001
- TERRAROLI-FRANCESCHINI 2007: V. TERRAROLI - P. FRANCESCHINI, *Ceramica italiana d'autore 1900-1950*, Skira, 2007
- TIGLIO 1988: F. TIGLIO (a cura di), *Jorn e Albisola. Dalla ceramica alla scultura*, catalogo, Albisola Marina, 1988
- UGOLOTTI 1963: B.M. UGOLOTTI, *Ceramica e astrattismo*, in «La Ceramica», n. 2, Milano, 1963
- VALESCCHI 1953: M. VALESCCHI, *Le ceramiche di Picasso*, in «La Biennale di Venezia», n. 13-14, Venezia, 1953
- ZANZI 1948: E. ZANZI, *Storia grande e piccola cronaca alla XXIV Biennale*, in «Corriere del Popolo», Genova, 8 giugno 1948
- ZORZI 1951: A. ZORZI, *Le Ceramiche di Pablo Picasso*, in «Il Tempo di Milano», Milano, 13 luglio 1951

Postilla bibliografica di approfondimento

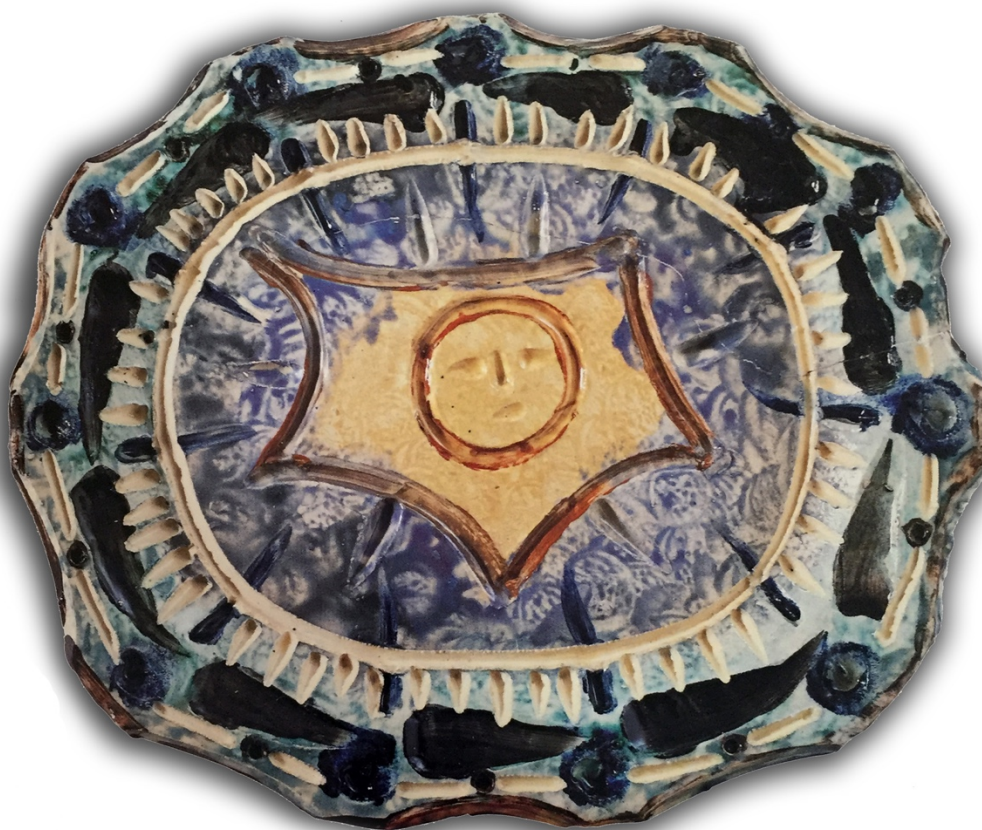
- G.C. ARGAN, *Il design degli italiani*, in *Storia dell'arte come storia della città*, Roma, 1984
- M. AMATURO - D. LAOUREUX (a cura di), *CoBrA e l'Italia*, catalogo, Milano, Electa, 2010
- E. BAJ *et al.*, *Asger Jorn*, vol. 2, Milano, Locarno Pinacoteca Casa Rusca, Skira, 1996
- M. BANDINI, Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata (1955-57) e dell'Internazionale Situazionista (1957-60), catalogo, Torino, 1974
- J. BERTINI - M. CHIRICO - A. PANSERA (a cura di), *Antonia Campi: fantasie di serie, fantasie d'eccellenza*, catalogo, Cinisello Balsamo, 2009
- M. BIGNARDI - M.L. BORRAS - L. FIORLETTA (a cura di), *Pablo Picasso: i luoghi e i riti del mito*, Salerno, Edizioni 10/17, 2004
- A. BOCCA, *Walhalla: il colore e la forma*, in «K Keramikos», n. 8, Milano, febbraio 1989
- L. BOCHICCHIO (a cura di), *Albisola. Ceramica oggi e sempre*, catalogo, Genova, De Ferrari, 2013
- L. BOCHICCHIO, *Ceramica e architettura nella Casa Museo Jorn di Albisola Marina*, in «Faenza», n. 1, Faenza, 2014
- G.C. BOJANI, *Terra e Terra Quattro. Presenze negli anni Cinquanta*, catalogo, Laveno Mombello, Museo della Ceramica, 1989
- L.G. BONORA - A. QUARZI, *Diamante a tre punte*, video, X Biennale Donna di Ferrara, 2014
- A. BRANZI, *Il design italiano degli anni '50*, Milano, Centrokappa, 1981

- S. CAGOL, *Intervista a Enrico Baj*, Roma, in «Venezia arti», nn. 15-16, Venezia, 2001
- L. CAPRILE - S. POGGI, *La storia delle Ceramiche San Giorgio*, Genova, Ateneo Edizioni, 2008
- T. CASAPIETRA - R. COSTANTINO (a cura di), *Il volto felice della globalizzazione*, Albisola, Attese, 2001
- R. CERINI - M. CORGNATI, *Enrico Baj. Catalogo generale delle opere dal 1972 al 1996*, Ediz. Marconi-Menhir, 1997
- A. CHERUBINI, *Folgorata sulla via della ceramica*, in «Arte», n. 299, Milano, 1998
- C. CHILOSI, *Albisola "capitale della ceramica d'Italia"*, in C. CASALI (a cura di), *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra. Da Fontana a Leoncillo, da Melotti a Ontani*, catalogo, Pistoia, Gli Ori, 2014
- G. CORTENOVA (a cura di), *Picasso in Italia*, catalogo, Verona, Mazzotta, 1990
- D. DARDI, *Anni Cinquanta*, in *Antiquariato del '900: dal Liberty agli anni Cinquanta*, Pero (Milano), Editrice Il Sole 24 Ore, 2013
- R. DE FUSCO, *Made in Italy: Storia del design italiano*, Firenze, 2014
- E. DELLAPIANA, *Il design della ceramica in Italia: 1850-2000*, Milano, Electa architettura, 2010
- M. DE MICHELI, *Scultura italiana del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1958
- G. DI NATALE, *Monstrum mirabile dictum. Ironia e grottesco nell'arte di Asger Jorn ed Enrico Baj*, in «Studiolo», n. 7, Roma, 2009
- G. DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 1997
- G. DORFLES - G. RABONI, *Baj. Idraulica*, Milano, Skira, 2002
- C. DOTREMONT - P. MARINOTTI, *Visione colore*, catalogo, Milano, Rizzoli, 1963
- A.P. FIORILLO, *Pablo Picasso: i luoghi e i riti del mito*, in «Critica d'arte», nn. 26-27, Firenze, 2005
- L. FIORUCCI, *Terrae. La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, Milano, Silvana Editoriale, 2015
- U. FOLLIERO, *Cinquanta ceramisti italiani 1952-1957*, Associazione Nazionale degli Industriali della Ceramica e degli Abrasivi, 1958
- L. FONTANA, *La mia ceramica*, in «Tempo», Milano, 21 settembre 1939
- C. GATTI - R. CERINI BAJ (a cura di), *Enrico Baj. L'invasione degli ultracorpi*, Milano, Silvana, 2016
- E. GAUDENZI, *Novecento. Ceramiche italiane. Dal Primitivismo al design*, vol. 2, Faenza, Faenza Gruppo Editoriale, 2006
- R. GHIAZZA, *Dall'astratto al concreto*, in G. BOSONI (a cura di), *Il modo italiano. Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo*, Milano, Skira, 2007
- M.F. GIUBILEI - V. TERRAROLI (a cura di), *La forza della modernità. Arti in Italia 1920-1950*, Lucca, Fondazione Ragghianti, 2013
- F. GUALDONI, *Milano. Il secondo dopoguerra*, in C. Casali (a cura di), *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra. Da Fontana a Leoncillo, da Melotti a Ontani*, catalogo, Pistoia, Gli Ori, 2014
- F. LANZA PIETROMARCHI - E. BAJ, *Art Nucléaire. Circostanze e aspetti di un movimento*, catalogo, Bergamo, Galleria Bergamo, 2003
- U. LEHMANN-BROCKHAUS, *Asger Jorn in Italia. Opere in ceramica, bronzo e marmo 1954 - 1972*, Roma, Campisano, 2012
- G. MARCONI (a cura di), *Baj. Il giardino delle delizie*, catalogo, Milano, Fabbri, 1991
- L. MARTINI, *Approccio alla ceramica informale in Italia*, in «Faenza», n. 1-2, Faenza, 1983
- F. MARZINOT, *Ceramica e ceramisti di Liguria*, Genova, Sagep, 1979
- F.R. MORELLI (a cura di), *Kéramos. La ceramica nell'arte italiana contemporanea. 1910-2002*, catalogo, Roma, Artemide edizioni, 2002
- G. MUSUMECI - L. PAOLI, *Laveno e le sue ceramiche: oltre un secolo di storia*, Mesenzana, Edizioni Marwan, 2005
- G. MUSUMECI - L. PAOLI, *Ceramisti al lavoro. Album fotografico delle ceramiche lavenesi*, Mesenzana, Edizioni Marwan, 2007
- A. PANSERA, *Storia del disegno industriale italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1993
- A. PANSERA (a cura di), *Antonia Campi: forme per la ceramica*, catalogo, Torino, 2006
- A. PANSERA, *Antonia Campi*, in «Il giornale della ceramica», Sassuolo, 2009
- A. PANSERA (a cura di), *Antonia Campi. L'estro armonico*, Siena, 2013

- A. PICA (a cura di), *Ceramica*, in *Nona Triennale di Milano*, catalogo, Milano, 1951
- G. PONTI, *La ceramica italiana*, in «Domus», n. 260, Milano, luglio-agosto 1951
- F. SBORGI - R. MASSETTI, *La scultura a Genova e in Liguria. Il Novecento*, vol. III, Genova, Fratelli Pagano Editori, 1989
- D. SERVADEI (a cura di), *Ceramiche d'artista di Enrico Baj, Giuliano della casa, Pablo Echaurren, Hsiao Chin, Sebastian matta, Ugo Nespolo*, catalogo, Laveno Mombello, 1993
- L. SPREAFICO - I. ZETTI (a cura di), *Ceramica*, Quaderni Domus Triennale, Milano, 1953
- V. TERRAROLI, *Gusto nordico e gusto italiano. Dal modernismo di inizio secolo al modernismo romantico del secondo dopoguerra*, in *Il vetro finlandese nella collezione Bischofberger*, catalogo, Milano, Skira, 2015
- V. TERRAROLI - S. CRETTELLA (a cura di), *Ceramiche italiane d'arte tra Liberty e Informale. La fragile bellezza*, catalogo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014
- F. TIGLIO (a cura di), *Jorn e Albisola. Dalla ceramica alla scultura*, Albissola Marina, Comune, 1988
- F. TIGLIO, *Nelle fornaci di Albisola Jorn scoprì la sua segreta vocazione alla scultura*, in «Sabazia», Savona, aprile 1989
- F.D. TIGLIO (a cura di), *Albissola. Gli artisti e la ceramica*, Savona, F.lli Spirito, 1990
- M.G. TOLOMEO, *Enrico Baj. Opere dal 1951 al 2001*, Ginevra, Skira, 2001
- L. TRUCCHI, *Dagli esordi all'Informale*, in <http://www.martini-ronchetti.com/garelli/trucchi.htm>
- B.M. UGOLOTTI, *Ceramica e astrattismo*, in «La Ceramica», n. 2, Milano, 1963
- G. VERONESI, *Le ceramiche di Picasso*, in «Emporium», n. 665, Castelfiorentino, maggio 1950
- M. VITTA, *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica, 1851-2001*, Torino, 2007



III.1- Pablo Picasso, *Volto*, piatto, argilla bianca incisa, ingobbiata e invetriata, 1947, esecuzione presso atelier Madoura di Vallauris



III.2 - Pablo Picasso, *Volto sole*, piatto, argilla bianca incisa, ingobbiata e invetriata, 1947, esecuzione presso atelier Madoura di Vallauris



III.3 - Pablo Picasso, *Civetta*, piatto, maiolica, multiplo Edition Picasso/Madoura, 1948



III.4 - Pablo Picasso, *Quattro profili legati*, piatto, agilla bianca dipinta a ingobbio a "riserva", 1949, esecuzione presso atelier Madoura di Vallauris



III.5 - Pablo Picasso, *Donna*, agilla bianca incisa e con inserti a rilievo, dipinta con ossidi e vetrina, 1948



III.6 - Pablo Picasso, *Uccello*, versatoio, argilla bianca tornita e assemblata dipinta a ingobbio a "riserva", 1947-48, esecuzione presso atelier Madoura di Vallauris



III.7 - Pablo Picasso, *Testa di fauno*, piatto, agilla bianca graffita, ingobbiata e invetriata, 1949, esecuzione presso atelier Madoura di Vallauris



III.6 - Pablo Picasso, *Uccello*, versatoio, argilla bianca tornita e assemblata dipinta a ingobbio a "riserva", 1947-48, esecuzione presso atelier Madoura di Vallauris



III.7 - Pablo Picasso, *Testa di fauno*, piatto, agilla bianca graffita, ingobbiata e invetriata, 1949, esecuzione presso atelier Madoura di Vallauris



III.8 - Pablo Picasso, vaso, *Le quattro stagioni*, argilla rossa incisa e ingobbiata, 1950, esecuzione presso atelier Madoura di Vallauris



III.9 - Lucio Fontana, *Piatto nucleare*, terracotta con smalti, 1951, esecuzione presso M.G.A. di Albisola



III.10 - Enrico Baj alla Manifattura Giuseppe Mazzotti di Albisola, 1954



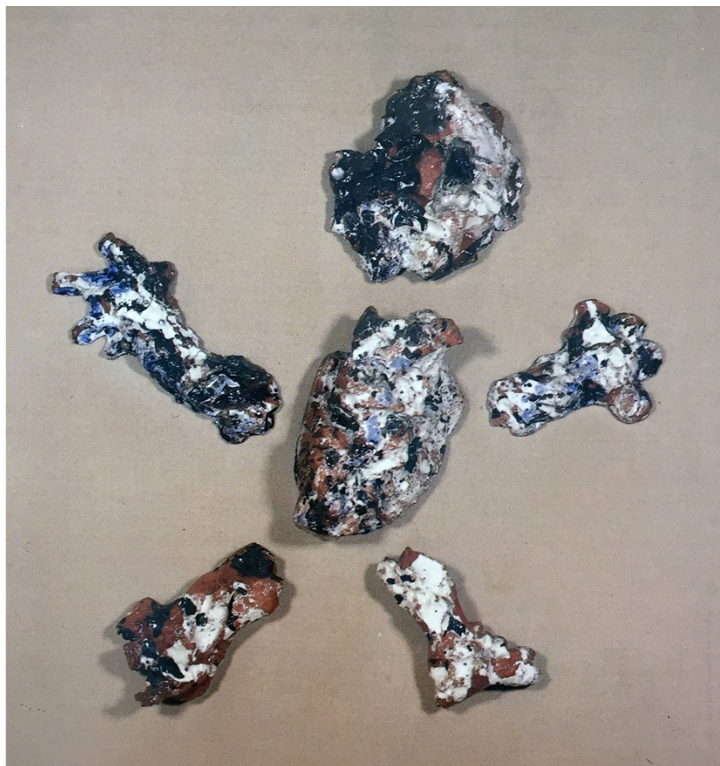
III.11 - Enrico Baj, piatto, terracotta dipinta con smalti, 1954, esecuzione presso M.G.A. di Albisola



III.12 - Enrico Baj, piatto, terracotta ingobbiata e graffita, 1954, esecuzione presso M.G.A. di Albisola



III.13 - Enrico Baj, *Quamisado II*, olio su tela, 1951



III.14 - Enrico Baj, *Personaggio*, terracotta dipinta a smalti, 1954, esecuzione presso M.G.A. di Albisola



III.15 - Enrico Baj, vaso, maiolica, 1954, esecuzione presso M.G.A. di Albisola, Fabbrica Casa Museo G. Mazzotti 1903, Albisola



III.16 - Enrico Baj, piatto con profili, terracotta dipinta, 1954 ca., esecuzione presso M.G.A. di Albisola



III.17 - Enrico Baj, *Personaggio nucleare con pianeta*, bassorilievo, terracotta, 1954, esecuzione presso M.G.A. di Albisola



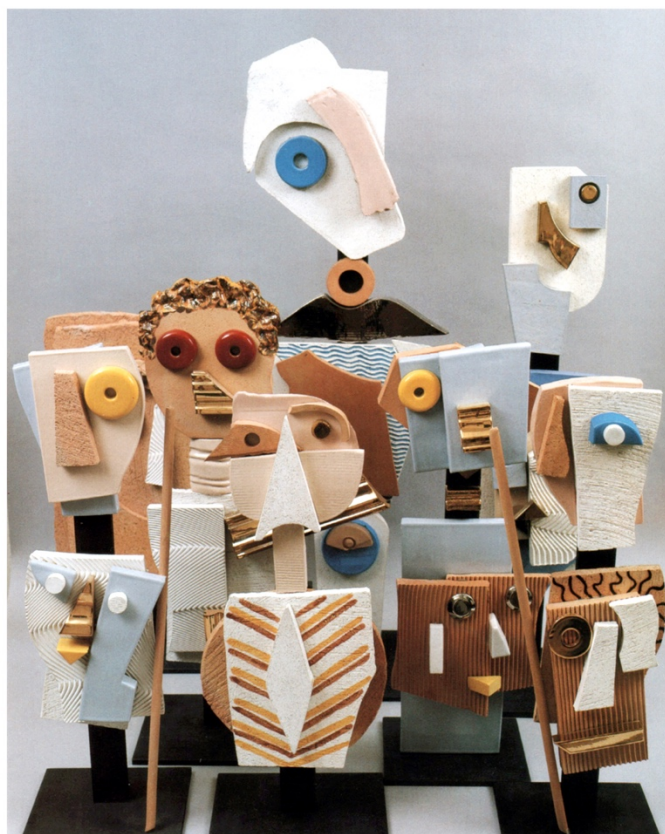
III.18-20 - Enrico Baj, *Personaggio*,
terracotta, 1954, esecuzione presso M.G.A.
di Albisola



III.21 - Enrico Baj, *Teste montagna*, terracotta ingobbiata, 1958, esecuzione presso M.G.A. di Albisola



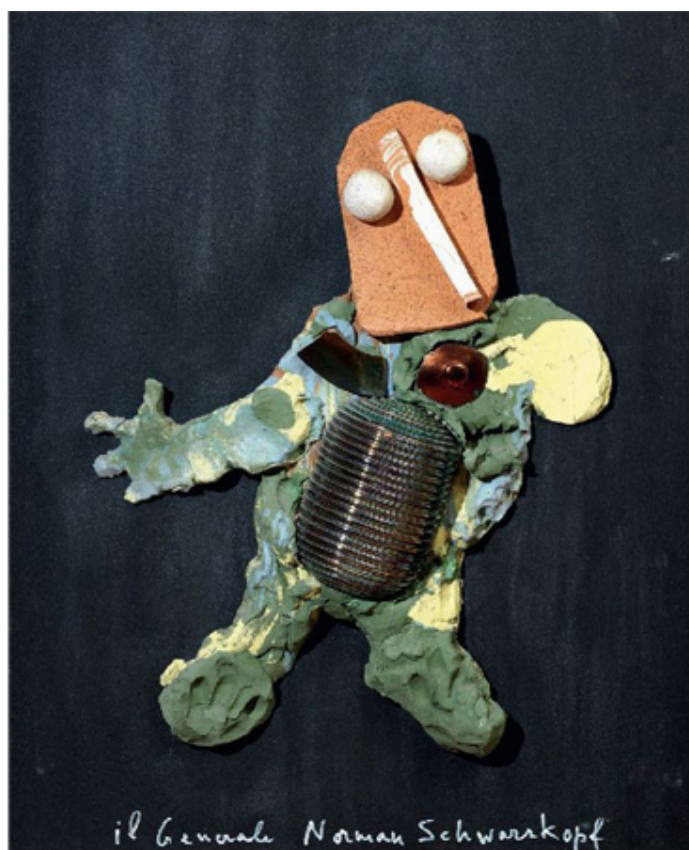
III.22 - Enrico Baj (design), Edizioni Ceramica Franco Pozzi Gallarate (produzione), *L'ultimo generale*, ceramica serigrafata, 1968



III.23 - Enrico Baj e Andrea Baj, *Le donne e i cavalieri l'arme e l'amore*, ceramica policroma, 1991, esecuzione presso Bottega Gatti di Faenza, MIC, Faenza



III.24 - Enrico Baj, *Adamo ed Eva* e *Le tre grazie*, maiolica, 1991, esecuzione presso Bottega Gatti di Faenza, MIC, Faenza



III.25 - Enrico Baj, *Il generale Schwarzkopf*, terracotta ingobbiata, 1997, esecuzione presso Bottega Gatti di Faenza



III.26 - Enrico Baj (design), Fabbrica Casa Museo G. Mazzotti 1903 (esecuzione), *Il piatto dell'estate*, piatto con civetta, ceramica, 1993



III.27 - Antonia Campi al MIC di Faenza in occasione della mostra dedicata nel 2010



III.28 - Antonia Campi (design), S.C.I (produzione), vasi C345, C340, C344, C347, posacenere C346, terraglia forte smaltata, 1955



III.29 - Antonia Campi (design), S.C.I. (produzione), lavello *Torena*, ceramica, 1959



III.30 - Antonia Campi (design), S.C.I. (produzione), teiera *Gallina C73*, terraglia forte, 1951



III.31 - Antonia Campi (design), S.C.I (produzione), brocca C7, terraglia forte dipinta (decoro *Palio*), 1949



III.32 - Antonia Campi (design), S.C.I (produzione), portaombrelli C300, terraglia forte smaltata,



III.33 - Antonia Campi (design), S.C.I (produzione), portaombrelli C9, terraglia forte smaltata, 1949



III. 34 - Antonia Campi (design), S.C.I (produzione), vaso C27, terraglia forte dipinta, 1949



III.35 - Antonia Campi (design), S.C.I (produzione), portalampana *C196*, terraglia forte smaltata, 1953



III.36 - Antonia Campi (design), S.C.I (produzione), *Fruttiera*, terraglia forte dipinta, pezzo unico, 1948



III.37 - Antonia Campi (design), S.C.I (produzione), *portaombrelli spaziale C33*, terraglia forte smaltata, 1951



III.38 - Antonia Campi (design), S.C.I (produzione), *Landscape*, MIDEDEC, Laveno



III.39 - Henry Moore, *Stringed figure*, bronzo 1938



III.40 - Henry Moore, *Three way ring*, porcellana, 1966



III.41 - Antonia Campi (design), S.C.I (produzione), fruttiera C145, terraglia forte smaltata, 1952



III.42 - Antonia Campi (design), S.C.I (produzione), vaso C175, terraglia forte dipinta, 1953



III.43 - Antonia Campi (design), S.C.I (produzione), vaso da giardino C230, terraglia forte dipinta a smalti, 1953



III.44 - Antonia Campi (design), S.C.I (produzione), vaso C253, terraglia forte (decoro Giostra), 1953-54



III.45 - Aligi Sassu, servizio di piatti, terracotta dipinta sottovetrina, 1950, esecuzione presso M.G.A.

IV. LA CERAMICA COME *MEDIUM* DI COMUNICAZIONE

VI.1 *Anelito sociale, modularità e concettualizzazione nell'arte negli anni della ripresa economica*

Intorno alla metà degli anni Sessanta l'interesse sempre più partecipe dell'artista per la dimensione sociale e politica dell'esistenza, attraversata in questa fase storica da profonde trasformazioni degli stili di vita, del costume, dei valori estetici, dei sistemi di comunicazione e dello stesso immaginario collettivo, rinsalda il legame delle pratiche artistiche con la vita reale, con il presente e con la quotidianità e stimola il mondo dell'arte alla ricerca di una relazione più vera e concreta con il pubblico. L'artista prende posizione contro la destinazione elitaria e privilegiata dell'opera, ovvero contro la sua mercificazione, attraverso l'elaborazione di nuove forme espressive non commercializzabili e liberamente fruibili, come la Land Art, che crea trasformazioni del paesaggio naturale, o come la Body Art, l'*happening* e la performance, che producono azioni ed eventi, i quali investono la persona e il tempo e non danno luogo a esiti oggettuali permanenti. Allo stesso tempo gli artisti che lavorano sulla materia manifestano un allontanamento dalle tecniche e dai materiali tradizionali, in particolar modo da quelli considerati "ricchi", dal punto di vista del valore intrinseco, o distanti dalle pratiche della vita comune, come la scultura in bronzo o in marmo o la pittura a olio, per adottare materiali poveri, prelevati dall'ambiente naturale o antropizzato, come stracci, giornali, legni, pietre, animali vivi, come avviene nell'Arte Povera, o anche rifiuti e scarti prodotti dalla società di massa, come negli *assemblage* del Nouveau Réalisme.

Coerentemente a questo anelito al dialogo e alla relazione con la sfera sociale, si manifesta adesso, in controtendenza alle espressioni impulsive e individualistiche della precedente stagione dell'Espressionismo Astratto e dell'Informale, una ripresa del controllo dell'agire artistico da parte delle componenti più razionali del pensiero: l'artista affronta il processo creativo con un approccio analitico-riduttivo, che lo porta a considerare l'opera nei suoi aspetti materiali e formali oggettivi, come fenomeno in sé e non più come libera estrinsecazione del proprio personale impeto creativo. La tendenza a una crescente razionalizzazione dell'azione estetica orienta l'artista all'adozione di metodologie e strumenti tecnico-scientifici e all'assunzione di concetti-guida, come programmazione, gruppo operativo, serialità o diffusione, desunti dalla sfera economica, dal lavoro in *team* proprio dell'architettura o dalla progettazione industriale. In altri termini l'Arte tende a sostituire al valore di unicità dell'opera, legato all'esecuzione manuale dell'artista, quello di riproducibilità e a privilegiare processi produttivi standardizzati, spesso delegati a terzi, così da assumere i contorni di un progetto, come nell'architettura e nell'industrial design, anch'essi destinati a una fruizione il più ampia possibile. Allo stesso tempo l'istanza ideologica a rivolgersi all'intera collettività mediante l'adozione di un linguaggio universale, comprensibile a tutti, pertanto aniconico e anti-espressivo, muove l'artista a formulare messaggi neutri, basati sull'interazione

dinamica tra luce, spazio e sistemi organizzati di elementi primari, in grado di coinvolgere l'osservatore non più sul piano emotivo o estetico, bensì su quello sensoriale e psicologico.

Nel caso dell'Arte Cinetica, Visiva e Programmata, l'interesse dell'artista si concentra sullo studio e sulla sperimentazione di fenomeni di natura ottico-cinetica: l'opera si configura, non come manufatto, quanto piuttosto come meccanismo in grado di attivarsi con la partecipazione del pubblico. Si tratta, in altri termini, di un esperimento programmato, la cui valenza artistica risiede nell'idea dell'artista-ideatore. Lavorano in questo ambito di ricerca gli italiani aderenti ad Azimut, Gruppo T e Gruppo N che, come il Gruppo Zero e la Stringenz in Germania, la Kalte Kunst in Svizzera o il GRAV in Francia, privilegiano l'azione collettiva all'espressione creativa singolare e coltivano fortemente gli scambi culturali internazionali tra colleghi. Negli Stati Uniti si afferma parallelamente la Minimal Art, i cui esponenti danno vita ad opere che si espandono tridimensionalmente allo spazio dell'osservatore e che adottano un codice astratto, basato su forme essenziali di matrice geometrica. Questi lavori sono realizzati su progetto dell'artista, con materiali e processi tecnologicamente avanzati che ne garantiscono la perfetta resa esecutiva, e sono spesso costituiti da aggregazioni di unità modulari, organizzate in macroscopiche strutture, in relazione con l'ambiente di destinazione.

A partire dalla riflessione sul rapporto tra arte e tecnologia e sul significato dell'opera nella società massificata, scaturita anche da testi come quello di Walter Benjamin su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), numerose occasioni di dibattito e di confronto interdisciplinare tra architetti, artisti, critici e imprenditori affrontano, dal punto di vista tecnico, culturale e sociale, il tema del multiplo d'arte, del quale è valorizzata la prerogativa democratica, in quanto oggetto di qualità estetica producibile in serie a costi accessibili. Enzo Mari⁷⁵⁵ è tra gli intellettuali più impegnati sul fronte ideologico dell'Arte Programmata, nonché il curatore nel 1965 a Zagabria della mostra internazionale *Nuova Tendenza 3*, dedicata al tema del modulo seriale. Con lui, anche Bruno Munari,⁷⁵⁶ autore del *Manifesto dei Multipli*,⁷⁵⁷ è uno degli artisti più precoci nella sperimentazione e

⁷⁵⁵ Per una bibliografia essenziale su Enzo Mari (Cerano, 1932) si veda: E. MARI - B. CASAVECCHIA, *25 modi per piantare un chiodo*, Milano, Mondadori, 2011; R. PEDIO, *E. M., designer*, Bari, Edizioni Dedalo, 1980.

⁷⁵⁶ Per una bibliografia essenziale su Bruno Munari (Milano 1904-1998) si veda: A. TANCHIS, *L'arte anomala di B. M.*, Bari, Laterza 1981; M. MENEGUZZO, *B. M.*, Roma, Laterza, 1993; B. MUNARI, *Arte come mestiere*, Roma, Laterza, 2015.

⁷⁵⁷ *Manifesto dei Multipli* pubblicato da Bruno Munari nel 1968 per la galleria Sincron di Brescia e incluso in MUNARI 2008: «Il Centro Operativo Sincron di Brescia, proseguendo l'operazione collettiva iniziata nel 1967, presenta cinque nuovi oggetti a funzione estetica prodotti in 250 esemplari, firmati, numerati e garantiti collettivamente. Il Centro Sincron intende precisare che, essendo i multipli oggetti a due o più dimensioni prodotti in un numero limitato o illimitato di esemplari aventi lo scopo di comunicare per via visiva informazioni di carattere estetico ad un pubblico vasto ed indifferenziato, le loro caratteristiche sono: a) il multiplo è ideato dall'autore come tale e non è perciò la riproduzione di un'opera d'arte. b) il materiale e le tecniche di realizzazione di un multiplo sono scelti dall'autore come il supporto più adatto per passare

promozione dell'integrazione dell'arte col mondo dell'industria attraverso l'impiego nel progetto artistico di multipli prefabbricati. Dell'arte "moltiplicata" Mari e Munari intuiscono non solo i vantaggi di tipo tecnico-produttivo ed economico, ma anche la forte flessibilità compositiva e la possibilità di coinvolgere nell'azione creativa il fruitore dell'opera. Come afferma Maurice Merleau-Ponty nel suo saggio *Fenomenologia della percezione* (1945), il primato dell'esperienza spetta, infatti, allo spettatore dell'opera, nella misura in cui l'intervento dell'artista prende forma e si compie nella sua percezione, pertanto il suo ruolo è attivo e costitutivo. Nasce il concetto di "opera aperta", secondo la definizione formulata da Umberto Eco nel catalogo della mostra *Arte Programmata*, organizzata da Munari nel negozio Olivetti a Milano nel 1962: «una *costellazione* di elementi in cui l'osservatore individui, secondo una *scelta* interpretativa, i vari collegamenti possibili, e quindi le varie possibilità di configurazioni diverse – al limite intervenendo di fatto per modificare la posizione reciproca degli elementi». ⁷⁵⁸

Oltre che in «oggetti a funzione estetica», ⁷⁵⁹ come ad esempio le grandi sculture accampate nel paesaggio da Mario Staccioli o i sistemi tridimensionali ritmici delle tele estroflesse di Enrico Castellani o ancora le composizioni di elementi modulari *Costruttivi Trasformabili* di Nicola Carrino, questi principi sono largamente applicati nel design industriale di prodotti d'uso comune. Ne sono espressione ad esempio due progetti di Mari basati sul modulo, come la libreria in plastica *Glifo* (1966), prodotta da Danese e costituita da una cellula cubica replicabile nelle modalità e nell'estensione desiderata, e il sistema di piastrelle da rivestimento *Serie elementare* (1967) prodotto da Gabbianelli, le cui diverse decorazioni risultano variamente componibili secondo la creatività e il gusto del destinatario.

Dalla seconda metà degli anni Sessanta la tendenza a considerare l'idea come essenza stessa dell'arte diviene dominante nel Concettualismo, una corrente artistica di ricerca intellettuale il cui fine è di natura meramente noetica, nel senso che più che interessarsi alla produzione di un'opera concreta e fruibile, si manifesta per mezzo di immagini fotografiche, catalogazioni, testi scritti o altre tracce di un processo mentale, che è esso stesso opera d'arte. Quest'ultima pertanto non è più valutabile sulla base di considerazioni estetiche o di merito sull'abilità artistica dell'autore, ma in quanto strumento di attivazione del pensiero dello spettatore su tematiche suggerite dall'artista che possono essere di natura politica, filosofica, sociologica oppure riguardanti l'indagine da lui condotta sugli stessi strumenti della comunicazione artistica.

l'informazione estetica, indipendentemente dalla preziosità dei materiali. c) il multiplo tende alla serie illimitata ed al basso prezzo, indipendentemente dal valore "commerciale" dell'autore. d) il basso prezzo dei multipli, strettamente calcolato sul costo di produzione, permette una grande diffusione proprio in quello strato di pubblico interessato all'oggetto e non alla speculazione. e) i multipli quindi non sono copie, ma esemplari d'autore».

⁷⁵⁸ VINCA MASINI 1965.

⁷⁵⁹ Definizione tratta dal *Manifesto dei Multipli* (MUNARI 2008).

VI.2 La ceramica modulare di Nedda Guidi e di Nino Caruso tra progetto razionale e aspirazione sociale

In questa cornice storico-artistica i percorsi di ricerca tracciati da Nedda Guidi e da Nino Caruso in campo ceramico si connotano per alcune prospettive comuni e coerenti con i tempi, quali l'istanza fortemente sentita da entrambi a collocare il proprio lavoro in un'ottica di utilità collettiva e di condivisione dei propri intenti e delle proprie risorse di conoscenza ed esperienza non soltanto con coloro che partecipano al medesimo settore di attività disciplinare, ma con tutte le altre componenti della sfera sociale. In secondo luogo, entrambi prelevano dal patrimonio dei nuovi strumenti messi in campo dall'arte contemporanea l'elemento della modularità, valorizzandolo, in un caso, per la costruzione di sistemi a valenza artistica, variabilmente proponibili al pubblico, in funzione del contesto ambientale di destinazione, nell'altro, per la creazione di soluzioni innovative, funzionali all'architettura e dotate di massima flessibilità e apertura. Ancora entrambi utilizzano un approccio segnatamente razionale, che prevede una elaborazione progettuale e una conseguente rigorosa processualità operativa e che si estrinseca nella produzione di oggetti modulari improntati a un linguaggio essenziale e anti-figurativo, nel quale però si inseriscono, nelle fasi più tarde del percorso artistico, memorie e influenze del remoto passato delle civiltà mediterranee.

IV.3 La scultrice Nedda Guidi e la ceramica come esperienza

La storia dell'arte ci invita di frequente a compiere incursioni nella disciplina filosofica per trarne quelle chiavi interpretative indispensabili ad accedere al significato dell'opera: siamo abituati a leggere il non-finito michelangiolesco alla luce della dottrina neoplatonica, così come la Psicoanalisi di Sigmund Freud ci viene in soccorso per decodificare le immagini surrealiste di Salvador Dalì e il drammatico vuoto di certezze espresso dall'Esistenzialismo di Jean-Paul Sartre ci chiarisce il senso dell'Art Autre ad esempio di Wols.

Del tutto analogo ai casi citati è il rapporto esistente tra lo Strumentalismo del filosofo e pedagogista statunitense John Dewey e l'opera in ceramica di Nedda Guidi. La personale provenienza della scultrice dall'interrogazione filosofica ne influenza infatti la tendenza alla concettualizzazione della pratica artistica e alla formalizzazione del linguaggio espressivo, coerentemente all'assunzione di un preciso quadro di riferimento epistemologico, facente capo, appunto, al pensiero estetico di Dewey. Secondo l'interpretazione dell'arte come esperienza proposta dal filosofo nel saggio *Art as Experience* del 1934 – dove egli intende per esperienza l'interazione tra la creatura vivente e le condizioni ambientali –, la pratica artistica non ha proprie norme e finalità fisse e invariabili, ma queste si determinano di volta in volta, nel corso, appunto, dell'esperienza. In coerenza con questa prospettiva l'attività della ceramista si configura come ricerca empirica, basata sulla continua sperimentazione del *medium* ceramico, come azione diretta,

personale e non delegabile sulla materia e, al contempo, come costante indagine analitica sui mezzi della comunicazione estetica, nel senso di decostruzione e ricostruzione della sintassi artistica. La stessa artista, nel precisare le ragioni del suo avvicinamento alla ceramica, chiarisce i fondamenti speculativi del suo approccio strumentalista: «Abituata alla dialettica delle idee, forse avevo bisogno del massimo coinvolgimento “terrestre”, con tutte le sue implicazioni di ordine esistenziale e pragmatico. Sono andata alla ricerca della “ceramicità”, più che della ceramica, come del resto potevo andare alla ricerca dell’essenza di un problema teorico».⁷⁶⁰

La ceramista investe perciò le proprie capacità razionali e cognitive nella conduzione dell’azione fabbrile e nell’analisi dei suoi risultati, in modo tale da controllare, senza reprimerle del tutto, le sfere emozionale e istintuale, che – come lei stessa avverte – potrebbero avere il sopravvento per effetto dell’irritamento indotto dal mezzo ceramico. Proprio in virtù della pregnante qualità intellettuale, oltre che pratica e tecnica, della sua indagine, la ceramica di Guidi è arte pura, dialogante con i linguaggi visivi del suo tempo e intesa in senso assoluto, cioè depurata da qualsivoglia funzione d’uso o d’ornamento e da ogni sorta di retaggio tradizionale o ripiegamento decorativo, sontuoso o accattivante. Si tratta, in altri termini, di intendere la ceramica come forma non «aggiuntiva»⁷⁶¹ d’arte e di usarla – come dichiara l’artista – «in modo totale».⁷⁶² Non a caso, nel 1974, quando Enrico Crispolti analizza le nuove tendenze nell’arte della ceramica, in occasione della VII Biennale di Gubbio, distingue tra la posizione di coloro che, come Nedda Guidi, interpretano la ceramica quale mezzo possibile per la scultura, e quella, opposta di coloro che credono invece in una ceramica che sia *anche* scultura, sottolineando che «La differenza è sostanziale: la prima sfugge al patrimonio di seduzioni tradizionali della ceramica, le mortifica persino, per dimostrare che comunque il discorso che annuncia è diverso: la seconda, invece non intende rompere nessun legame, e riscatta tutti i valori di maestria e seduttività tradizionali all’arte ceramica».⁷⁶³

Accanto all’approccio radicale alla ceramica, l’altro dato fondamentale del percorso di ricerca di Nedda Guidi, che si pone in diretta relazione con il pensiero di Dewey, consiste nell’affrontare l’esperienza artistica assumendo come punto fermo la riflessione sul significato del proprio ruolo di artista in seno alla società. Una costante del suo lavoro è, infatti, la capacità di non perdere mai

⁷⁶⁰ Il 9 giugno del 1991 Barbara Tinari intervista Nedda Guidi a margine della propria tesi di laurea in Storia dell’Arte dedicata all’artista e intitolata *Nedda Guidi. Opere 1961-1991*, relatore prof. G.M. Accame, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, a.a. 1990-1991 (TINARI 1991). L’intervista inedita è acclusa al presente studio: cfr. par. IV.3.4.

⁷⁶¹ «La ceramica è stata sempre maltrattata, è stata sempre vista in funzione decorativa e io adesso vorrei chiedere se è possibile che una tecnica così antica possa essere riscattata da una funzione puramente aggiuntiva [...] Io uso la ceramica in modo totale» (N. Guidi, in MASSARI *et al.* 1971, p.n.n.).

⁷⁶² *Ivi.*

⁷⁶³ MARTINI 1984, p. 29.

di vista il nesso tra ricerca individuale artistica e solidarietà sociale, in coerenza con un aspetto primario della teoria dello Strumentalismo, consistente, appunto, nella tensione al superamento della separazione tra arte e vita quotidiana, nell'assimilazione dell'arte nel sistema delle relazioni sociali e nella valorizzazione delle discipline artistiche in quanto socialmente utili e portatrici di insostituibili valori educativi. Per il filosofo americano, infatti, l'arte non è semplicemente un'esperienza, ma è la migliore tra le possibili esperienze umane e colui che la esperisce, come anche chi ne fruisce, ha la possibilità di sperimentare un sentire emotivo immediato, di piacere o di sofferenza, che lo conduce alla conoscenza diretta dell'oggetto. Da questo punto di vista l'opera d'arte, in quanto reificarsi dell'esperienza estetica, e quindi espressione tangibile della compiutezza e dell'equilibrio del processo artistico, assume per la collettività il significato e il valore di un mezzo privilegiato di comunicazione,⁷⁶⁴ da cui la necessità di portarla fuori dal «salone di bellezza della civiltà»⁷⁶⁵ per renderla accessibile a tutti.

In questo senso va certamente letto il profondo rigore morale assunto dall'artista verso il proprio lavoro creativo inteso come dovere sociale e l'impegno da lei costantemente profuso nel rendere disponibile e comunicare l'arte all'altro. Ciò si manifesta, in primo luogo, attraverso un continuo avanzamento nella ricerca, strutturato sullo studio e l'approfondimento delle basi teoriche e delle prassi esecutive, secondariamente, attraverso un atteggiamento critico e autoriflessivo nei confronti della propria attività, indagata con straordinaria consapevolezza e puntualmente illustrata al fruitore nelle intenzioni e nelle fasi operative, in ultimo, ma non da meno, attraverso l'azione didattica, cioè la divulgazione della cultura ceramica e la trasmissione delle tecniche.

Di questo atteggiamento appare particolarmente emblematico il segmento del percorso artistico della scultrice compreso tra l'inizio degli anni Sessanta e la seconda metà dei Settanta, sistematizzato dalla stessa ceramista attraverso la stesura di una relazione illustrativa, *Note su quindici anni di mia ricerca in ceramica*,⁷⁶⁶ che espone in maniera dettagliata il suo viaggio esperienziale nel *medium* ceramico, attraverso esplorazioni, scoperte e passaggi di fase, precisando di ogni periodo gli obiettivi e i processi messi in campo per realizzarli. Pertanto estrapolando dal lungo cammino di ricerca di Nedda Guidi il periodo 1961-1976 e ripercorrendo, sulle tracce da lei segnate, la sua ricerca in ceramica, è possibile comprendere pienamente le modalità e il senso dell'approccio pragmatico da lei applicato non soltanto alla disciplina ceramica, ma alla vita stessa, nel senso che la sua arte – come dice Boris Groys a proposito della relazione tra arte e filosofia⁷⁶⁷ – «prende

⁷⁶⁴ «Alla fine le opere d'arte sono i soli *media* capaci di una comunicazione completa e non ostacolata tra uomo e uomo che può aver luogo in un mondo pieno di abissi e pareti che limitano la condivisione dell'esperienza» (DEWEY 2007, p. 120).

⁷⁶⁵ «Finché l'arte sarà il salone di bellezza della civiltà, né l'arte né la civiltà saranno al sicuro» (Ivi, p. 325).

⁷⁶⁶ N. Guidi, *Note su quindici anni di mia ricerca in ceramica*, in CRISPOLTI-MARZIANO-GUIDI 1976.

⁷⁶⁷ Il brano è tratto da un'intervista rilasciata dallo storico e critico d'arte russo a Veronica Liotti su «Artribune Magazine», n. 17, 2013.

determinate posizioni filosofiche, ideologiche, politiche, e mostra cosa significhi non solo pensare in accordo a tali posizioni, ma anche vivere con e per mezzo delle medesime». La qual cosa qualifica il lavoro della scultrice, in quanto esperienza totalizzante, nel suo spessore culturale, prima che nelle valenze estetiche, come caso unico ed emergente nel panorama della storia dell'arte ceramica del Novecento italiano.

Inoltre, se per un verso la posizione filosofica assunta dalla scultrice getta un ponte tra la cultura italiana e quella statunitense, per un altro, grazie allo strenuo impegno nella trasmissione dei saperi e delle esperienze da lei speso in Italia e all'estero, l'arte italiana in ceramica si avvantaggia di più ampi spazi di riconoscibilità e apprezzamento nel panorama internazionale.

IV.3.1 *Gesto, modulo e memoria: un percorso artistico interamente dedicato alla ceramica*

Nedda Guidi (fig. IV.1) nasce a Gubbio nel 1927 e muore a Roma nel 2015. Conseguito il diploma magistrale, si dedica all'insegnamento nella scuola elementare e, dopo alcune esperienze di docenza,⁷⁶⁸ intraprende gli studi di Filosofia all'Università di Urbino, laureandosi nel 1954 con una tesi in pedagogia dal titolo *Scuola e società: aspetti storici e teorici del problema*, centrata sul rapporto tra sistema formativo e sistema sociale e implicitamente sull'opera di John Dewey, uno dei maggiori pensatori e innovatori della pedagogia del Novecento, che, in scritti come *Il mio credo pedagogico* (1897) o *Scuola e società* (1899), sviluppa la teoria dello Strumentalismo pedagogico, basata sull'esperienza da lui condotta nella scuola-laboratorio dell'Università di Chicago.

Avvicinatasi alle arti visive da autodidatta, Guidi affianca precocemente all'interesse per la filosofia e la didattica, la ricerca sul mezzo artistico, dedicandosi inizialmente alla pittura, per poi individuare il proprio linguaggio d'elezione nella più lenta e paziente pratica ceramica, appresa presso alcune manifatture di maiolica di Gualdo Tadino, dove ricopre la mansione di decoratrice. A tale scelta l'artista rimane sempre coerente, rinnovando negli anni la propria lealtà all'arte e al *medium* ceramico e, allo stesso tempo, mettendo quest'ultimo costantemente alla prova attraverso un'indagine accurata sul mezzo tecnico, che la conduce gradualmente alla piena acquisizione dell'antico mestiere e dei suoi segreti.

Trasferitasi a Roma, Guidi insegna (dal 1957 al 1978) la disciplina ceramica nei corsi integrativi per bambini e insegnanti della scuola dell'obbligo del Centro di Educazione Artistica (C.E.A.)⁷⁶⁹

⁷⁶⁸ Stringe in questi anni un intenso e durevole rapporto di amicizia con la poetessa Anna Malfaiera che, dopo aver condiviso con la ceramista le prime esperienze di insegnamento nel Nord Italia, la segue a Roma, dove dal 1961 ricopre, come Guidi, un incarico al Ministero della Pubblica Istruzione.

⁷⁶⁹ Nell'archivio privato della ceramista è conservata una nota dattiloscritta di sei pagine nella quale la stessa esplicita i contenuti del corso da lei condotto al C.E.A. (via Ariosto, 25 - Roma) agli insegnanti delle scuole elementari: elementi di storia della ceramica italiana, nozioni tecniche sui materiali, illustrazione delle fasi di

del Provveditorato agli Studi di Roma, un istituto nato negli anni della ricostruzione post-bellica coll'intento di promuovere l'interesse verso le pratiche artistiche, come occasione di tutela e recupero delle fasce d'età più deboli e più esposte ai pericoli conseguenti al degrado materiale e morale della società generato dalla guerra. Entrata in contatto con il vivace ambiente artistico romano, frequenta soprattutto il gruppo astratto-informale, del quale fanno parte tra gli altri Bice (Beatrice) Lazzari, Cosimo Carlucci, Lorenzo Guerrini, Giuseppe Vittorio Parisi. Conduce inoltre una personale attività creativa, esprimendosi con *media* differenti, come il disegno, la pittura e la scultura ceramica, e avvalendosi, nell'approfondimento della figulina, del prezioso supporto del ceramista esperto Cosimo Ettore, tecnico di laboratorio all'Istituto d'Arte Silvio d'Amico, nonché assistente e consulente di Leoncillo Leonardi e autore di svariati trattati di tecnologia ceramica.

La sua prima produzione artistica è segnata dall'adozione di un linguaggio oscillante tra l'influenza neocubista, come nel bassorilievo *Siesta*⁷⁷⁰ (fig. IV.2) del 1960, e la pura astrazione, come nella scultura *Forma Chiusa*, 1958, talvolta sviluppando medesimi temi in ambiti diversi, come nel caso del dipinto figurativo geometrizzante e della scultura ceramica informale intitolati *Angelo rosso*, entrambi del 1958. All'inizio degli anni Sessanta si precisa la scelta esclusiva nei confronti dell'espressione ceramica e prende corpo un ciclo di opere d'impronta informale, costituite da lastre sottili di terracotta smaltata, alle quali l'artista assegna la titolazione di *Fogli*, che sono presentate in occasione della sua prima personale, nel 1964 alla galleria Numero di Roma.

Da questo momento la scultrice attraversa diverse fasi creative, generalmente della durata di un biennio o poco più, caratterizzate dalla coerenza a determinati temi progettuali e dalla personale elaborazione delle suggestioni esercitate dalle tendenze artistiche coeve. Alla iniziale fase dei *Fogli* succede la creazione di volumi chiusi, attraversati da tagli, e a seguire la comparsa di moduli di matrice minimalista: forme geometriche ripetute in sistemi organizzati variabili, dipinte con smalti uniformi, prevalentemente in "blu copiativo".

L'indagine sulla modularità prosegue e si approfondisce durante l'intero decennio Settanta, con una tendenza a privilegiare l'aspetto materico a quello morfologico, così da approdare alla creazione di multipli in terracotta colorata, ottenuti dalla monocottura di composti di argilla e ossidi coloranti, le cui prove di laboratorio danno origine, a loro volta, alla serie delle *Tavole di campionatura*. Dal 1976, in continuità con l'impostazione concettuale delle *campionature*, Guidi sviluppa le serie delle *Terre trovate* e dei *Reperti di viaggio*, nelle quali documenta la raccolta di frammenti archeologici e geologici avvenuta durante le sue esplorazioni, che alterna alla costruzione di opere di maggiore impatto plastico, articolate in composizioni orizzontali di elementi modulari in terracotta colorata.

Alla fine degli anni Settanta si manifesta l'interesse verso la storia antica delle civiltà mediterranea

lavorazione (foggiatura, essiccamento, cotture, colorazione). L'insegnamento ai bambini è impartito invece presso la scuola F. Di Donato (via Bixio, 85 - Roma).

⁷⁷⁰ Ripr. in BORSELLINI-CIRRI 2016, p.169.

e mediorientale, coltivato anche attraverso i viaggi. L'opera, da multipla, prende a conformarsi come figura unitaria, conservando una fisionomia austera ed essenziale, dalle delicate tonalità che vivificano la naturalezza della terracotta (sempre colorata per mezzo di ossidi impastati all'argilla), come in *Anfora* del 1989 o *Scultura* del 1987 (fig. IV.3). Prendono forma elementi arcaici e metaforici – sino a questo momento severamente tenuti a margine della rappresentazione – «che propongono di collegare la conoscenza delle forme storiche, come patrimonio culturale collettivo, alle esperienze artistiche contemporanee».⁷⁷¹ L'oggetto cioè suggerisce intenzionali richiami formali a presenze già note, ma nello stesso tempo, anche quando allude ad ambiti temporali o geografici determinati,⁷⁷² come in *Ommaggio a Ebla* (1981), *Limerick* (1992) (fig. IV.4) o *Akyarlar* (1983), non è citazione, ma riflesso di un'immagine universale ideale e archetipica, che affiora alla superficie dal profondo dell'Io.

Ancora ispirate a un mistico e rigoroso minimalismo, le sculture di Guidi degli anni Novanta si articolano nello spazio costruendo sistemi compositivi di solida compattezza volumetrica, alleggeriti da cromie sempre più tenui e sobrie. Al tema della memoria si intreccia quello cosmico, ispirato dai suoi interrogativi sulla natura umana e sulle sue origini e dall'interesse per l'astronomia e l'osservazione del cielo, dal quale nascono opere come *Celeste* (1985), *Osservatorio* (1999-2000) o *Pozzo* (1999-2000) e *Cielo caduto* (2001) (fig. IV.5).

Dagli anni Sessanta Nedda Guidi espone in numerosissime mostre sia collettive che personali in Italia e all'estero (Corea, Giappone, Turchia, Stati Uniti, Australia, Germania) e partecipa a svariati concorsi nazionali. Il suo lavoro è preso in esame dai più avvertiti critici italiani, tra cui Enrico Crispolti, Filiberto Menna, Gillo Dorfles, Renato Barilli, solo per citarne alcuni. Nel corso della sua carriera sperimenta anche il campo del design, progettando piastrelle da rivestimento per l'industria ceramica in collaborazione con aziende del territorio umbro (Monina di Gualdo Tadino). Realizza inoltre alcuni pannelli scultorei per le sedi I.N.P.S. di Cuneo e Forlì e per la Scuola Media di Ponte San Giovanni. Infine, sono fondamentali le molteplici esperienze condotte dall'artista in campo didattico e nella divulgazione pratica e teorica della disciplina ceramica. Attività, quest'ultima, che la vede molto presente in ambito non solo nazionale, ma anche internazionale, con la conduzione di *workshop* e la partecipazione a convegni in diversi paesi anche extraeuropei.

IV.3.2 Il legame imprescindibile tra arte e società

Nel pensiero del pedagogista americano John Dewey la scuola svolge una funzione sociale di

⁷⁷¹ N. Guidi, *Autopresentazione*, in GUIDI 1996, p.n.n.

⁷⁷² Il recupero del patrimonio iconografico e culturale originario è valorizzato anche in quanto antidoto alla spersonalizzazione e globalizzazione dell'arte: «Sono convinta che l'artista deve essere “internazionalmente colto”, ma nell'oggetto deve trasparire anche la cultura vissuta. Nel processo creativo è necessaria una interazione di conoscenza ed esperienza. Un modo per salvarsi dall'internazionalismo di maniera» (ivi).

primaria importanza, in quanto potenzialmente favorisce lo sviluppo democratico della società, promuovendo la formazione di personalità integre, autonome e libere. Tuttavia perché questo accada la pratica educativa deve rinnovarsi e la scuola deve abbandonare la tradizionale impostazione nozionistica e verbalistica e trasformarsi in scuola-laboratorio: luogo operoso, collegato alla vita reale, basato sull'esperienza e sulla cooperazione fiduciosa tra insegnanti e alunni. Ciò presuppone l'applicazione del principio dell'apprendimento attraverso il fare (*learning by doing*),⁷⁷³ in quanto il fare produce la comprensione del processo che conduce al risultato. Da ciò discende la valorizzazione del lavoro manuale, inteso come educazione alla disciplina, alla socialità e alla progettualità, che sono le qualità richieste nelle attività laboratoriali. Attraverso il metodo pedagogico attivo il bambino sviluppa il desiderio e la capacità di apprendere e tali qualità si conservano nel corso della vita intera e consentono all'individuo di imparare in tutte le situazioni, facendone un essere consapevole, in grado di auto-realizzarsi e quindi di contribuire al benessere della comunità.

Il principio del ruolo sociale primario dell'educazione e l'impegno a favore dell'applicazione di una pedagogia attiva, capace di incoraggiare la socialità e il carattere democratico della persona, sono assunti in senso etico da Guidi non solo nel lavoro di docente di Italiano e Storia nella Scuola Superiore di Secondo Grado – esercitato negli anni compresi tra il 1978 e il 1986 –, ma nelle molteplici esperienze da lei condotte in ambito formativo proprio in seno alla stessa attività di ceramista. La pratica didattica dell'artista si nutre peraltro costantemente di studi e approfondimenti teorici, che si sviluppano a partire dalle basi pedagogico-filosofiche di formazione e che costituiscono per l'artista ricercatrice un supporto indispensabile del percorso esistenziale e professionale.⁷⁷⁴

⁷⁷³ La pedagogia di Dewey è centrata sul principio pedagogico fondamentale che si apprende facendo: *learning by doing*. Secondo la concezione pragmatistica della conoscenza, infatti, conoscere significa modificare l'oggetto, la realtà, con il pensiero, interagire con il mondo: apprendere non significa ricevere passivamente delle nozioni, ma elaborare attivamente delle idee. La scuola tradizionale è accusata da Dewey di trasformare gli alunni in uditori passivi. Deriva da qui la valorizzazione del lavoro manuale, inteso non come avviamento alle professioni, ma come educazione alla disciplina, alla socialità ed alla progettualità richieste dalle attività di laboratorio.

⁷⁷⁴ Tra i testi che hanno maggiormente influito sul suo approccio alla conoscenza e alla pratica artistica vi sono: *Teoria della forma e della figurazione*, raccolta degli scritti teorici di Paul Klee, che includono le riflessioni dell'artista sulla genesi della forma e soprattutto le sue lezioni tenute al Bauhaus di Weimar e Dessau; *Educare con l'arte* (1943) di Herbert Read, che sostiene la necessità di un'educazione immaginativa, capace di dare al bambino, non solo una coscienza in cui immagine e concetto, sensazione e pensiero siano collegati e unificati, ma anche una conoscenza istintiva delle leggi dell'universo e una relazione di armonia con la natura; *Arte e percezione visiva* (1959) di Rudolf Arnheim, che riconosce all'atto del vedere una valenza creativa e un implicito giudizio visivo, ovvero afferma che ciò che chiamiamo pensiero non è privilegio di processi mentali posti al di là della percezione, ma è invece un ingrediente essenziale di quest'ultima.

Come il suo illustre conterraneo cinquecentesco, Cipriano Piccolpasso, il quale dichiarava già nel titolo del trattato *Li tre libri dell'arte del vasaio* l'intenzione di illustrare ai suoi lettori «non solo la pratica, ma brevemente tutti i secreti di essa cosa che persino al dì d'oggi è stata sempre tenuta nascosta», Guidi ha in spregio l'immagine della “vasaia gelosa” – per citare Claude Lévi-Strauss,⁷⁷⁵ uno dei testi della biblioteca dell'artista⁷⁷⁶ –, preda di ristrette visioni corporativistiche di mestiere, mentre fa proprio il ruolo della maestra, dedicandovi non minori energie che al lavoro creativo ed esponendo analiticamente nei suoi scritti e nelle sue lezioni teoriche e pratiche le fasi di un processo che, sebbene avvolto da un'aurea di mito e mistero ed esposto a incognite e variabili per via dell'azione imponderabile del fuoco, è pur sempre riconducibile a una prassi razionale controllata dall'artiere e pertanto trasmissibile.

Nel 1965, in occasione del Convegno Nazionale del C.E.A. sul tema *L'arte nella Scuola Elementare*, la ceramista presenta la relazione *La modellazione e la ceramica*, pubblicata negli Atti del Convegno. In essa l'artista espone le ragioni della validità pedagogica dell'insegnamento della disciplina ceramica nella scuola primaria: a partire dalla considerazione che i bambini giocano volentieri con la terra e mostrano pertanto una naturale adesione con il mezzo espressivo, Guidi sottolinea come l'attività assuma le caratteristiche del gioco, conservi la freschezza dell'immaginazione infantile, l'interesse spontaneo e l'inventiva personale, pur facendo ricorso ai processi operativi di un'azione strutturata e disciplinata e perciò altamente formativa. Il testo ricostruisce le fasi dell'esperienza laboratoriale di realizzazione di un manufatto ceramico,⁷⁷⁷

⁷⁷⁵ C. LÉVI-STRAUSS, *La vasaia gelosa. Il pensiero mitico nelle due Americhe*, Milano, CDE, 1991.

⁷⁷⁶ La presente ricerca è stata condotta anche presso l'abitazione dell'artista durante l'archiviazione dei materiali, pertanto la scrivente ha potuto rilevare la presenza di alcuni testi presenti nella biblioteca personale di Guidi.

⁷⁷⁷ Guidi illustra con puntualità le fasi dell'esperienza di laboratorio. Dapprima il bambino deve entrare in rapporto con l'ambiente in cui si svolge l'esperienza, godendo della piena libertà di movimento e della possibilità di seguire le proprie sollecitazioni emotive, in modo che le sue azioni siano spontanee. Il momento iniziale è quello della modellazione, preceduto dalla presa di confidenza con la creta e con le sue possibilità plastiche e dai primi esperimenti di creazione e distruzione di forme, che avvengono in completa autonomia. In seguito l'insegnante domanda cosa egli intenda fare e lo aiuta, incitandolo al ricordo e all'osservazione, per ricostruire l'immagine scelta. Non vengono usati modelli che falserebbero la personale visione del mondo del bambino. L'intervento sarà richiesto dal discente nel momento in cui si presenteranno le difficoltà pratiche della materia e sarà necessario ricorrere ad azioni tecniche, come l'uso appropriato degli strumenti o della barbotina, per assicurare la riuscita del lavoro e consentire al bambino il passaggio dallo stato istintivo alla consapevolezza del proprio operato. Guidi passa in rassegna i vari tipi di modellazione sperimentabili dal bambino nei tempi e nei modi liberi della sua ricerca plastico-espressiva: foggatura di recipienti a colombino, sculture a tutto tondo, a bassorilievo, a incavo, a piano graffito e disegnato dal colombino. Alla modellazione segue lo svuotamento dell'oggetto a tutto tondo, poi l'essiccazione e la cottura, che, con le debite precauzioni, saranno eseguite dai bambini. Alla cottura segue la preparazione dei colori e la stesura del rivestimento cromatico, che suscita molto entusiasmo. L'insegnante deve introdurre l'allievo al come usare i colori (colorazione sotto vernice, a maiolica, a smalti), ma lasciarlo libero nella scelta

precisando con esattezza gli ambiti d'intervento dell'insegnante, tali da configurare l'azione didattica come supporto al bambino, nel rispetto del suo grado di sviluppo, delle sue intenzioni e della sua visione della realtà: «fare della ceramica a scuola, significa dare la possibilità al bambino di manifestare il proprio mondo liberamente percepito nella sua totalità che è forma e colore».⁷⁷⁸

L'insegnamento della ceramica a bambini e adulti offre all'artista l'opportunità di praticare, condividere e portare quindi a una dimensione di socialità l'esperienza personale del mestiere ceramico. A questo scopo l'artista si dedica inoltre alla conduzione di *workshop* rivolti a un pubblico ampio e differenziato, che include aspiranti ceramisti, insegnanti, bambini e ragazzi, talvolta appartenenti a categorie protette. Rientra ad esempio in quest'ultimo ambito l'esperienza compiuta del 1972, presso la scuola romana Vittorino da Feltre, che la vede partecipare, con un gruppo di specialisti, diretto dall'artista e teorico dell'educazione artistica Enrico Accatino, alla proposta dei linguaggi dell'arte a ragazzi affetti dalla sindrome di Down come strategia per consentire loro di sintonizzarsi sugli aspetti più profondi e autentici del sé e vivere un'esperienza liberatoria e gratificante. Tra gli altri: negli anni 1987, 1988 e 1989 conduce a Faenza il laboratorio sperimentale d'arte ceramica per bambini *Giocare con l'arte* del Museo Internazionale delle Ceramiche – nato nel 1978 da un'idea di Gian Carlo Bojani e Bruno Munari –, in occasione del quale dona la sua opera *Tavola di Campionatura Bottoni* e coinvolge i bambini nella creazione di un artefatto con la tecnica delle “terre colorate” (blu, verde, giallo e rosso). Nel 1988 partecipa inoltre alla mostra *East-West Contemporary Ceramics Exhibition* di Seoul (Corea del Sud), la cui sezione italiana è curata da Gillo Dorfles, e tiene uno *stage* ad allievi coreani, realizzando con loro una scultura per il Korean Culture and Arts Foundation (KCAF) Center. Sono ancora legate ad attività seminariali le esperienze di viaggio nel 1992 a Bechyně (Repubblica Ceca), nel 1993 a Castel di Tusa (ME), nel 1997 a Thessaloniki (Grecia) per l'Unesco Center (Centro UNESCO per le donne e la pace nei Balcani).

Sempre nell'ottica della condivisione dei saperi Guidi partecipa attivamente al dibattito culturale attraverso la pubblicazione di *note* e di *considerazioni* – scrive tra l'altro un testo intitolato *L'argilla chiamata piẓza* – intervenendo a tavole rotonde e convegni in Istituti d'Arte, Università e istituzioni culturali locali e internazionali, con relazioni illustrate che presentano i risultati della propria indagine filosofico-artistica e gli orientamenti dell'arte fittile italiana contemporanea.⁷⁷⁹

delle cromie, che può avvalersi di una tabella di campioni di colori già cotti. L'apertura del forno dopo la seconda cottura è motivo di intensa emozione collettiva. Indipendentemente dal risultato, il bambino è pronto ad affrontare tutto il processo da capo con grande entusiasmo, in quanto ha la possibilità di comunicare e di approfondire o completare le precedenti esperienze.

⁷⁷⁸ GUIDI 1965, p. 49

⁷⁷⁹ Tra le tante partecipazioni: conferenza *Concettualità e struttura nell'arte ceramica contemporanea* all'Istituto d'Arte Silvio d'Amico di Roma nel 1981; conferenza *Ceramica tra tradizione e contemporaneità* all'Accademia di Romania a Roma nel 2000; relazione *Concettualità in ceramica* presentata al convegno *La ceramica tra didattica e*

Allo stesso modo è molto sentita e partecipata da Guidi, soprattutto a partire dai tardi anni Sessanta, l'istanza di difendere la presenza femminile nella scena artistica,⁷⁸⁰ con uno spirito che – come dichiara l'artista⁷⁸¹ – va oltre qualsiasi tipo di revanscismo femminista, per tendere piuttosto alla presa di consapevolezza e alla verifica critica dei codici interpretativi imposti dalla cultura maschile dominante. Guidi condivide quest'impegno con colleghe artiste e intellettuali e amiche di una vita come, ad esempio, l'artista e poetessa Mirella Bentivoglio, la pittrice *naïf* Marinka Dallos, frequentata con il marito poeta Gianni Toti, la *performer* Tomaso Binga (Bianca Pucciarelli), moglie del critico e amico Filiberto Menna. In questo contesto, nel 1976, aderisce con dieci artiste, poetesse e storiche dell'arte – Carla Accardi, Nilde Carabba, Franca Chiabra, Anna Maria Colucci, Regina della Noce, Eva Menzio, Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro, Silvia Truppi – alla fondazione della Cooperativa di via Beato Angelico, primo spazio (centro studi e galleria) in Italia gestito da sole donne e dedicato alla valorizzazione dell'arte storica e contemporanea al femminile,⁷⁸² dove tiene la personale *Terre* nell'aprile del 1977.

IV.3.3 Quindici anni di ricerca in ceramica (1961-1976)

IV.3.3.1 L'approccio strumentalista alla pratica artistica

Nel 1988, in un suo contributo al catalogo della mostra *Limpida terracotta*,⁷⁸³ Nedda Guidi esplicita la natura complessa del mezzo ceramico, rimarcando del materiale la ricchezza delle qualità estetiche e sensoriali, i rimandi alla storia millenaria e i nessi con il racconto mitico delle origini, e quindi segnalando il rischio di cadere, nel rapporto con esso, in una sorta di bulimia di sensazioni,

produzione tenutosi a Comiso nel 2000 (MARZIANO 2001); partecipazione alla tavola rotonda *Una vita per la ceramica* nell'ambito di *Mani in Pasta. L'arte e l'imprenditorialità delle donne nella ceramica e nel cibo* a Pesaro nel 2002.

⁷⁸⁰ «Alla fine degli anni Settanta erano in azione vari gruppi femministi con impegno artistico: citeremo il gruppo "Immagine" di Varese (Gandini, Secol, Sironi, eccetera) e il gruppo "Donne-Immagine-Creatività" di Napoli (Dioguardi, Panaro, Sarno, Trapani) che tra l'altro esposero alla Biennale di Venezia del 1978» (BAJ 1988, p. 54).

⁷⁸¹ «Partecipo a mostre di donne artiste quando si pongono come campo di verifica della creatività della donna e di ricerca se e dove c'è, nei segni, qualcosa di diverso che si possa evidenziare entro la cultura dominante. Il senso dell'indagine va oltre, mi auguro sempre, a qualsiasi tipo di revanscismo, stimola piuttosto l'attenzione a smontare codici usuali di visione del mondo. Tutti ne abbiamo bisogno» (N. Guidi, in VESCOVO 1977, p. 20).

⁷⁸² La prima mostra della C.B.A., tenutasi nell'aprile del 1976 e dedicata ad Artemisia Gentileschi, è accompagnata dalla pubblicazione di un opuscolo nel quale sono esplicitate le motivazioni fondanti del gruppo: «La cooperativa nasce con il proposito di documentare il lavoro di donne artiste che operano e hanno operato nel campo delle arti visive. A fianco di tale attività la cooperativa si propone di studiare, raccogliere e documentare tale lavoro e sarà quindi grata a chiunque vorrà aiutare in questo senso facendo pervenire materiale, libri, fotografie» (SERAVALLI 2013, p. 84).

⁷⁸³ Mostra personale *Limpida Terracotta*, Arte Centro, Milano, dal 4 al 30 marzo 1988.

per poi evidenziare il valore dell'esperienza artistica che si serve della ceramica come strumento d'indagine:

«Il materiale ceramico è tanto suadente da costituire una vera trappola per chi lo pratica. Si è sempre tentati di conservare le porosità e le screpolature al taglio del filo, di assecondare le venature occasionali, le striature della mano, le tracce delle cinque dita, gli strappi e le lacerazioni così affascinanti. E poi le affumicature del fuoco, i bei bruni-neri che rimandano alla fucina di un vulcano o ai primordi dell'umanità. Si può parlare così di ritorno alle origini, ... di atto riconciliante con la terra, terra-madre come di un ventre in cui possano placarsi le angosce e le scissioni di un mondo al quale non possiamo chiedere le risposte ultime della vita. Ecco che la ceramica celebra i suoi fasti ... in una sorta di abbandono risarcente, nella piacevolezza di una alta cucina che soddisfa la parte più sensoria di noi. Ma la ceramica non è solo questo. Può anche essere idea e problema che si materializzano, nello spirito di precisione, attraverso una costante elaborazione del materiale grezzo di cui si decantano le virtualità più appariscenti, restituendo alla ceramica la funzione dell'oggetto artistico. Allora diventa limpida terracotta chiara e sonante come una campana, cotta al punto giusto, lasciando al caso un margine molto ristretto dove inserirsi. E le tracce del manufare [*sic*] ridanno l'oggetto a se stesso, nel suo essere là, pronto a provocare e sollevare interrogazioni sul come e perché è stato fatto».⁷⁸⁴

Analoghe considerazioni sono espresse dall'artista nell'*Autopresentazione*⁷⁸⁵ inclusa nel piccolo catalogo della mostra *Nelle terre di Kokalos*⁷⁸⁶ (1996), dove ancora Guidi sottolinea la capacità seduttiva delle infinite declinazioni della “bellezza” ceramica, in grado di catturare l'artefice e distoglierlo dal proprio fine, per poi indicare la soluzione da lei adottata e consistente nel “raffreddamento” del gesto emotivo e nella concettualizzazione del materiale, che pone a riparo l'artista da quella «sorta di edonismo che allontana dall'Arte».⁷⁸⁷ Vi è perciò da parte della ceramista una esplicita dichiarazione d'intenti nell'assunzione di una metodologia di produzione dell'opera d'arte che si fonda sul controllo razionale rigoroso del processo operativo, tale da garantire la pazienza e la lentezza necessarie affinché i due fattori del prodursi dell'esperienza – l'agire

⁷⁸⁴ GUIDI 1988, p.n.n.

⁷⁸⁵ «La ceramica possiede tanta tentazione per la “bellezza” della materia in sé per sé: la porosità degli impasti scoperta dal filo che taglia, la varietà dei colori naturali o di quelli costruiti in laboratorio, le luminescenze dei rivestimenti... un universo affascinante che si presta infinito all'esplorazione. Ma proprio per il suo fascino può, a volte, indurre a soste edonistiche che rallentano il raggiungimento di finalità artistiche. Così per inclinazione personale alla sperimentazione (culturalmente provengo dalla interrogazione filosofica) e alla chiarezza mentale ho avvertito, nel tempo, la necessità di “raffreddare” il gesto emotivo e di orientarmi verso la concettualizzazione del materiale. Ho adottato, per così dire, quel tipo di operazione analitica che mi accompagnerà, salvo interruzioni salutari volte a cogliere suggestioni momentanee, in tutto il mio lavoro» (GUIDI 1996, p.n.n.).

⁷⁸⁶ Mostra personale *Nelle terre di Kokalos*, Palazzo Municipale, Sant'Angelo Muxaro, dal 25 ottobre al 30 novembre 1996.

⁷⁸⁷ Cfr. par. IV.3.4.

dell'artefice e la risposta della materia – conservino un assetto reciproco perfettamente simmetrico e bilanciato. La qual cosa si manifesta nella pratica artistica attraverso l'assoluta attenzione rivolta dall'artista a mediare tra la propria volontà di conoscere e dominare il mezzo ceramico per raggiungere determinati risultati e la tolleranza amorevole per la sua complessità, basata sulla capacità di indugiare per osservare e riflettere, così da cogliere anche le opportunità impreviste che si possono presentare, ma senza smarrirsi in eccessi di ricettività e conservando uno spazio autonomo di pensiero e di giudizio. Ciò la porta, evidentemente, a prendere le distanze dalla tendenza, diffusa nella ceramica contemporanea d'impronta tardo-informale, a rivolgere l'interesse prevalentemente, e in modo quasi ossessivo, «alle possibilità materiche, alle alte temperature, ai materiali che sottolineano l'influenza della casualità in una sorta di *alta cucina*, agli squarci, ai buchi, ai frammenti, alle esplosioni ed implosioni»,⁷⁸⁸ cioè da quella “prigionia materica” che sottrae all'artista il controllo e l'autonomia dell'esperienza. Tant'è che il rimedio da lei suggerito è il recupero da parte dell'artefice di proprie identità e consapevolezza – «mancano i filtri soggettivi, dipendenti da situazioni umane-culturali determinate»⁷⁸⁹ –, ovvero di una centratura sul soggetto, sulla propria storia e cultura e sui propri obiettivi di ricerca, capace di restituire alla ceramica, ridotta a mero “oggetto cosmetico”, il senso di un “discorso”.

D'altro canto per Dewey sono fondamentali la perseveranza, la cura e la compiutezza del fare, grazie alle quali si determinano le condizioni perché l'arte possa dirsi tale,⁷⁹⁰ in quanto ogni esperienza, anche la mansione dell'operaio, può diventare “estetica” se non viene interrotta e abbandonata, come continuamente accade, ma proseguita e portata amorevolmente a compimento. In altri termini un'azione diviene “bella” quando il soggetto vi si dedica con coscienza, attenzione e impegno e ne persegue la completa estrinsecazione, facendone l'occasione per vivere più intensamente il proprio presente. Tale concetto è anche ripreso in tempi recenti da Richard Sennett nel suo noto saggio *L'uomo artigiano*,⁷⁹¹ dove la definizione di “artigiano” si estende a chiunque tenga a cuore il lavoro ben fatto per se stesso e sia animato dal desiderio di fare sempre meglio. Conseguentemente la natura armoniosa ed equilibrata dell'incontro tra uomo-artista e ambiente-materia si estrinseca nell'essenza artistica dell'opera, che si manifesta, nel caso della scultura dei Guidi, sotto forma di riduzione della ricchezza tradizionale ceramica alla purezza di corpi essenziali, caratterizzati dall'esatto rapporto tra volumi e qualità di superficie e dall'assenza di qualsiasi

⁷⁸⁸ GUIDI 1986, p. 195

⁷⁸⁹ *Ibidem*.

⁷⁹⁰ «Quando la struttura dell'oggetto è tale da far sì che la sua forza interagisca felicemente (ma non con semplicità) con le energie che si sprigionano dall'esperienza stessa; quando le loro reciproche affinità e i muti antagonismi operano insieme per determinare una sostanza che si sviluppa progressivamente e costantemente (ma non in maniera troppo rigida) verso la soddisfazione di impulsi e tensioni, solo allora c'è un'opera d'arte» (DEWEY 2007, p. 169).

⁷⁹¹ SENNETT 2008.

sbavatura formale o materica.

Peraltro questa tensione a un'esperienza estetica consapevole, di volta in volta compiuta nel raggiungimento di un proprio "fine corsa" – il filosofo americano adotta per l'esperienza estetica la metafora di una pietra seniente che rotola sino a raggiungere un punto di stasi – trova un limpido riflesso anche nella modalità assunta da Guidi nel condurre la propria ricerca artistica attraverso vicende esperenziali, percepite ciascuna come unità conclusa, seppure in connessione tra loro.

Coerentemente all'approccio proposto da Dewey, inoltre, Guidi interpreta l'arte come un'esperienza che coinvolge l'essere umano nella sua continuità temporale, nel senso che ne prende in carico il bagaglio di vissuto e di saperi e gli intenti futuri, e nella sua interezza corpo-mente, nel senso che si basa sull'accordo tra possibilità pratiche e pensiero, e quindi tra coscienza dei mezzi e fine dell'agire. Ciò conduce l'artista a individuare di volta in volta obiettivi adeguati e conformi agli strumenti a disposizione, selezionando, nello stesso tempo, mezzi idonei a produrre gli effetti mirati, così da seguire un percorso di evoluzione e di approfondimento, sia all'interno del procedimento tecnico, che a livello teorico.

In senso più generale questo assetto metodologico garantisce all'opera quella coerenza alla dimensione umana che è parte integrante della poetica di Guidi, poiché – come spiega l'artista⁷⁹² – la comprensione delle proprie possibilità e, prima ancora, dei propri limiti, pone a riparo da devianti aspirazioni trascendentali, mantenendo l'artista ancorato alla *misura dell'uomo*, come in una sorta di «ascetismo alla rovescia», nel quale lo sguardo è rivolto verso l'aldiquà, piuttosto che verso l'altrove e questa dimensione "umana" della ricerca artistica sembra perfettamente esplicitata dalle parole con le quali l'artista descrive a Marisa Vescovo la natura complessa e sfaccettata del proprio lavoro: «è un processo costante, fiducioso, paziente, intenso, non esibito, scomodo, disciplinato, difficile, fragile, resistente, libero, amato e mi somiglia».⁷⁹³

Anche Guido Montana⁷⁹⁴ pone l'accento sul pragmatismo della ceramista, mettendolo in relazione allo scenario artistico contemporaneo e osservando che, se altrove l'artista non opera più in base a una capacità tecnica acquisita nella pratica operativa, non è più *homo faber*, Guidi riscatta invece il valore fabbrile dell'azione artistica e la dimensione collettiva del ruolo creativo dell'artista

⁷⁹² Cfr. par. IV.3.4.

⁷⁹³ N. Guidi, in VESCOVO 1977, p. 20.

⁷⁹⁴ «L'artista non opera più in base ad una tecnica che acquisisce nell'operare, nel fare, non è più l'*homo faber*, ma un uomo che si adegua all'ambiente che lo condiziona. Mi sembra che l'operazione della Guidi voglia riscattare proprio questo, voglia cioè riacquisire il valore fabbrile dell'operazione sull'oggetto, che è programmato nella misura in cui diviene oggetto scelto, oggetto che appartiene all'artista e quindi alla comunità. Non è più l'oggetto che l'artista programma in funzione di una suggestione esterna o tecnologica o ambientale, ma è l'oggetto che egli crea riassumendo dei valori che forse oggi si vanno disperdendo, cioè il gusto, il valore, il "sapore" anche del fare con le proprie mani, del costruire, sia pure con tecniche che sono antiche ma che si reinventano continuamente» (G. Montana in MASSARI *et al.* 1971, p.n.n.).

che crea con le proprie mani e con il piacere del fare, mettendo in campo tecniche antiche, ma anche reinventandole continuamente. Similmente Filiberto Menna – attento conoscitore e interprete dell’opera dell’artista – enfatizza l’empirismo di Guidi, che esemplifica col termine “mestiere”, e ne mette in risalto i nessi con la cultura artistica del suo tempo quando precisa che per lei il “mestiere” non coincide con l’adesione passiva a una pratica tradizionale, ma è accompagnato da una intelligenza critica e da una consapevolezza teorica che lo attualizzano e ne individuano potenzialità e contraddizioni, inerzie e condizionamenti,

«ma anche le possibilità di rinnovamento e di apertura in relazione con le altre pratiche artistiche, quelle in particolare della pittura e della scultura. Il mestiere acquista allora il significato e il valore di una disciplina specifica, sorretta da procedimenti operativi propri in qualche modo legati alla materia impiegata e alla stessa strumentazione necessaria. Si tratta di una consapevolezza importante in quanto pone l’artista in condizione di aprire nuovi discorsi ma senza improvvisazioni velleitarie, senza salti improvvisi, ma appunto con l’intelligenza di una processualità che presenta tempi e modi propri».⁷⁹⁵

IV.3.3.2 Concetto e tecnica ceramica nel racconto dell’artista

Il 1976 è un anno cruciale in quanto la mostra personale antologica *Quindici anni di ricerca in ceramica (1961-1976) di Nedda Guidi*, tenutasi al Palazzo dei Consoli di Gubbio in occasione dell’VIII Biennale eugubina curata da Enrico Crispolti, rappresenta per l’artista un’occasione importante di riflessione e organizzazione sistematica del lavoro sin qui compiuto. Nedda scrive per il fascicolo dedicato all’esposizione – e che contiene contributi critici di Crispolti e di Luciano Marziano – le *Note su quindici anni di mia ricerca in ceramica*, un dettagliato resoconto dei suoi primi tre lustri di attività artistica, della quale i primi anni Sessanta sono assunti come momento iniziale. Le *Note* saranno poi riprese l’anno successivo e ancora nel 1978, per precisare e aggiornare il *report*, e ripubblicate con queste integrazioni nel 1989, nel catalogo della mostra monografica *Si ceramica*.⁷⁹⁶

Per Guidi lo strumento della diarizzazione è impiegato per scandagliare il proprio fare artistico con lucida capacità autovalutativa e per approfondire le basi conoscitive della pratica ceramica, così da progredire per passaggi graduali e controllati nello sviluppo teorico e critico della propria ricerca, ma allo stesso tempo esso le consente di fare didattica, nel senso rimarcato da Crispolti, cioè di partecipare all’altro lo snodarsi dell’esperienza e assumere nei suoi confronti un impegno reale di apertura al dialogo: «La Guidi spiega passo per passo, e prima tecnicamente che come intenzioni di “poetica”, il proprio lavoro, con uno sforzo di autolettura che è indubbiamente raro ed esemplare».⁷⁹⁷

Riletto nei termini della filosofia deweyana, l’impegno preso in carico dall’artista risponde

⁷⁹⁵ MENNA 1978, p.n.n.

⁷⁹⁶ Mostra personale *Si Ceramica*, Galleria de’ Serpenti, Roma, aprile 1989.

⁷⁹⁷ E. Crispolti, *Senso e momenti di una ricerca*, in CRISPOLTI-MARZIANO-GUIDI 1976, p. 3/3.

all'istanza di annullare la distanza tra il momento artistico, consistente nell'atto creativo, e quello estetico, legato alla fruizione dell'opera. Ciò implica che, già durante il lavoro, l'artefice debba considerare con attenzione l'effetto che andrà a produrre sul percepente, così da orientare la sua azione al risultato di una ricezione limpida ed efficace. Allo stesso tempo colui che prende coscienza attraverso i sensi dell'opera non dovrebbe mai assumere una posizione passiva, ma porsi piuttosto in relazione con l'oggetto, cioè investire la propria energia nella percezione, così da ricevere a sua volta energia dall'opera.

Nel proprio *report* la ceramista relega a uno stadio "preistorico" le esperienze scultoree astratte e neocubiste degli anni Cinquanta e assegna un valore epifanico alla serie di opere denominate *Fogli* (fig. IV.6), esemplificative dell'adesione a un approccio creativo di carattere emotivo e gestuale: «il foglio era la pagina plastica delle mie emozioni e della liberazione del gesto formante».⁷⁹⁸ In questa fase, compresa tra il 1961 e il 1964, il procedimento formativo dell'opera si presenta più fluido e immediato rispetto alla durezza della precedente stagione, caratterizzata da linee e volumi spigolosi e geometrizzanti: il foglio di argilla è adagiato, come un tessuto, su un supporto morbido ed è deformato dalla pressione delle braccia, che vanno così a generare una piega nella superficie distesa; la piega si fissa in modo permanente nella materia, trasformandone la forma da bidimensionale a plastica; alla prima, seguono ulteriori pieghe, che generano un piano ritmicamente ondulato; alla compressione segue la distensione, operata dall'artefice per conferire dinamismo e completezza circolare all'azione-esperienza. All'essiccazione del foglio succede la fase più delicata

⁷⁹⁸ «1961-64 - "I Fogli". Il foglio era la pagina plastica delle mie emozioni e della liberazione del gesto formante. Adagiavo questo tessuto di terra su un morbido letto di trucioli di legno, poi il gesto accompagnava il vuoto sul vuoto e il pieno sul pieno. / Motivazioni in ordine temporale: 1 - I primi fogli esemplificano il gesto primordiale (curiosità, fattualità) su una materia che si cristallizza e non ritorna allo stato primitivo. Il gesto semplice, il recupero del gesto-gioco: vedere cosa succede e se succede qualcosa. 2 - La reazione della materia. La materia si fissa e fissa, documenta, testimonia l'impronta del gesto. Ciò che è stato toccato non è più intoccato. Testimonianza (segno) di una mutazione. 3 - La modularità del foglio è dovuta alla scoperta del ritmo ondulatorio della materia che tramite il gesto si è formalizzata. Da qui la necessità di dinamizzare e creare un gesto completo. Se la materia non torna allo stadio originario provo l'evento completo che tende a far tornare la superficie allo stato preliminare: dalla compressione alla distensione (urto e distensione). 4 - Il gesto è celebrato nell'espansione sia di misura che di espressività. Investe lo spazio. 5 - Il rivestimento ceramico partecipa di questo rituale plastico. L'esaltazione del preziosismo materico si evidenzia negli smalti metallizzati, ferruginosi, bruciati, sobbolliti, sovrapposti, lucidi *mat* e opachi. Desidero tutte le varianti e tutte le possibili combinazioni in pieno accordo con la materia di cui scopro l'implicita e nascosta carica emozionale. 6 - Il momento più teso e drammatico è quello dell'informatura. Studiare il foglio essiccato per individuarne i punti più resistenti, dove poterlo prendere per trasportarlo dentro la bocca del forno. Un minimo gesto non controllato ne causerebbe la distruzione. Una materia tenerissima in questo stadio che si incontra con la volontà di solidificarla. / Dati tecnici: Argilla normale cuocente a 920°-950°. Smalti manipolati con fondenti e metallizzanti cuocenti attorno ai 910°-930°» (N. Guidi, *Note su quindici anni di mia ricerca in ceramica*, in CRISPOLTI-MARZIANO-GUIDI 1976, p. 3/11).

dell'infornatura, durante la quale è più alto il rischio di rotture per l'esiguo spessore della lastra (circa 1 cm) e l'estrema fragilità dell'argilla secca. Dopo la prima cottura, la lamina di terracotta è ricoperta da uno smalto monocromo di colore scuro dall'apparenza metallica, che presenta, a seconda della sostanza con cui è stato miscelato l'ossido colorante e della temperatura della seconda cottura, un aspetto lucido, *mat*, a riflessi metallici, ferruginoso, bruciato o sobbollito. La sperimentazione di effetti materici di superficie è coerente con la volontà che guida l'esperienza, orientata – come dichiarato in principio – alla liberazione della carica emozionale implicita della materia.

Nella fase successiva (1965-1966) avviene il passaggio «dal Foglio alla terza dimensione»⁷⁹⁹ come esito di una prevedibile graduale perdita di intensità della carica «emozionale ed espressionistica»⁸⁰⁰ degli oggetti estetici. Se i *Fogli* costituiscono il prodotto di uno stato di grazia, di un temporaneo abbandonarsi alla ricchezza del mezzo – come racconta l'artista nella relazione *Concettualità e struttura nell'arte ceramica*, presentata nel 2000 all'Accademia di Romania a Roma –, la ripetizione dell'esperienza determina l'esaurirsi della tensione iniziale e la metabolizzazione del processo da parte dell'artefice, che avverte pertanto il bisogno di passare a uno *step* successivo,⁸⁰¹ accogliendo il suggerimento della materia, che si fa più tesa e allude a un uso diverso e “raffreddato”. L'elemento bidimensionale aperto diviene così unità da comporre in modo spaziale con altre unità omologhe, in modo da ottenere un volume chiuso a sei facce, dalla geometria limpida e severa, nella quale gli elementi piani costituenti manifestano senza ambiguità la loro essenza primaria. Come nella fase precedente alla costruzione della superficie distesa seguiva la sua deformazione, similmente adesso alla costruzione del solido segue l'azione trasformante, che si espleta in tagli generanti dei vuoti nel volume pieno – come in *Scultura Oggetto* (fig. IV.7) del 1966 –, tali da riprodurre l'alternanza di rientranze e sporgenze dei *Fogli*. Il “raffreddamento” e la mentalizzazione della relazione tra artista e materia determina anche l'inizio di un processo di riduzione delle preziosità visive e tattili degli smalti, che si fanno in questa fase più compatti e omogenei.

⁷⁹⁹ «1965-66 - “Dal Foglio alla terza dimensione”. Negli ultimi fogli l'evento plastico diviene più teso, più interiorizzato. I fogli perdono la loro carica emozionale ed espressionistica e cedono il posto al gesto razionalizzato. Gli smalti si rarefanno e acquistano una pertinenza oggettuale. Come per il foglio prima si costruisce il piano dimensionale e poi si gestualizza, così per il volume prima si costruisce il volume e poi si interviene. Il vuoto-pieno del gesto come taglio, come intervento nel volume, come sottrazione di materia. / Volume = 6 piani = 6 fogli – ex-fogli. / La modularità è implicita» (ivi, p. 3/12).

⁸⁰⁰ *Ibidem*.

⁸⁰¹ «Ma se avessi sostato a lungo lì, avrei corso il rischio della ripetizione di me stessa e, adagiandomi sull'abitudine, sarebbe venuta meno la tensione e la decodificazione del linguaggio ceramico stratificato. Così per inclinazione alla sperimentazione, avvertì la necessità di “raffreddare” il gesto e di orientarmi verso la concettualizzazione del materiale. Inizia cioè quel tipo di operazione analitica, che salvo interruzioni momentanee, mi accompagnerà in tutto il mio lavoro» (Guidi, *Concettualità e struttura nell'arte ceramica*, 2000).

Le *Note* proseguono a illustrare il momento successivo e determinante del percorso di ricerca dell'artista, ossia l'«Assunzione della modularità»,⁸⁰² avvenuta nel biennio 1967-68 con l'inizio della sperimentazione della relazione tra l'oggetto e il suo multiplo e tra l'insieme organizzato dei moduli e l'elemento «apparentemente impalpabile»⁸⁰³ dello spazio-ambiente. Come rileva la ceramista, il tema modulare è in qualche modo presente *in nuce* già nelle fasi precedenti del suo percorso, sotto forma di dialettica tra pieno e vuoto – «Io sento il valore del vuoto, lo sento come respiro della mente e ...del corpo. D'altra parte m'è sempre appartenuta la dialettica negativo-positiva (ricordo i fogli del '61-'64), nonché il valore del taglio che interrompe un equilibrio»⁸⁰⁴ –, pertanto lo stadio corrente può intendersi come naturale evoluzione di un discorso continuo, che diviene sempre più rigoroso e mentale. L'adesione alla logica modulare comporta, infatti, l'ulteriore riduzione della complessità formale e cromatica dell'unità plastica e ne rende ancor più controllabile il procedimento costruttivo, attraverso sequenze ripetute e ordinate di semplici azioni. Nel rivestimento monocromo compatto a colori vividi si manifesta una preferenza per lo smalto blu “copiativo” – come in *Modulare Uno e Modulare Due* (fig. IV.8) del 1968 – che, nelle intenzioni dell'artista, esemplifica, nella palese artificialità del colore antinaturalistico, la qualità intellettuale del processo creativo.

Nel biennio 1970-71 prosegue, nel racconto e nel percorso di Guidi, l'«Approfondimento dei temi di modularità, combinabilità, positivo-negativo, taglio del volume».⁸⁰⁵ Anche di questo momento sono illustrati puntualmente gli stadi del procedimento mentale e operativo. La prima fase⁸⁰⁶ è quella nella quale si affaccia alla mente dell'artista l'intuizione creativa e nascono una serie

⁸⁰² «1967-68 - “Assunzione della modularità”. Come conseguenza nei fogli (bidimensionali) che diventano tridimensionali, l'ondulazione ritmata sempre più mentale (da espressiva e naturalistica che era) passa allo stato modulare. La modularità già compresa nei primi ritmi che ricordano sventolamenti, compressioni, articolazioni, viene assunta come metodo di lavoro. / Il segno, la fessura, la cesura, la componibilità come articolazione e flessibilità dell'elemento modulare e dell'elemento impalpabile (apparentemente impalpabile) dello spazio diventano il gesto che si è trasformato in attualità completa e semplificata, ma anche intensificata. L'operare non è più enfatizzato. Ma diviene misurato, laico, artigianale, operaio. / Perché il bleu. L'antitesi, come colore, nella naturalità. Bleu cobalto, bleu copiativo come elemento naturalistico. Il colore più artificiale per un procedimento mentale. / Dati tecnici: Formatura degli elementi in cassette di legno. Argille normali cuocenti a 920°-959° [*sic*]. Smalto bleu Sévres + smalto bleu *mat* cuocente a 920-930°» (N. Guidi, *Note su quindici anni di mia ricerca in ceramica*, in CRISPOLTI-MARZIANO-GUIDI 1976, p. 3/12).

⁸⁰³ *Ibidem*.

⁸⁰⁴ *Ibid.*

⁸⁰⁵ «1970-71 - “Approfondimento dei temi di modularità, combinabilità, positivo-negativo, taglio del volume”. Il modulo come strumento di lavoro e di fantasia attraverso la razionalità, ma contro la persuasione ed il morbido abbraccio del sistema. Difesa dell'assunzione del modulo da parte del sistema. 1 – Come ottengo l'unità base (il modulo); 2 – I procedimenti; 3 – L'organizzazione» (ivi, p. 3/13).

⁸⁰⁶ «Le fasi. La prima fase è costituita da una serie di semplici appunti e di progetti su fogli e cartoni e in piccoli modelli d'argilla. Questa fase dura molto tempo ed è vissuta in un magma di soluzioni dove

di progetti approssimativi, che utilizzano i codici del disegno e del modello in argilla. Gradualmente la ceramista opera una selezione (momento decisionale)⁸⁰⁷ all'interno del ventaglio di possibilità prese inizialmente in considerazione – la qual cosa determina l'inevitabile accantonamento di un certo numero di alternative –, e perviene alla definizione univoca della forma tridimensionale corrispondente all'idea. A proposito dei criteri selettivi adottati, Guidi cita le parole da lei pronunciate nel corso della *Conversazione registrata il giorno 11 novembre 1971 nello studio di Nedda Guidi*, inclusa nel catalogo della mostra del 1971 allo studio d'arte Artivisive di Roma, in occasione della quale sono esposte le opere dello stesso anno, *Impraticabile*, *A misura d'uomo*, *Progressione*, *Angolo*, *Residui*, *Otto elementi liberi*, *Al torniante I*, *Al torniante II*, *N. 8 Forme sferiche e Ritmo esagonale*, che incarnano, appunto, questo passaggio e i cui moduli sono elementi primari costitutivi di un sistema plastico complesso, basato su un ordine logico e costante che regola le unità elementari e gli spazi di intervallo tra esse. La ceramista precisa che la forma e le dimensioni dei multipli rispondono a rapporti ragionati tra le parti e che tengono conto inoltre del principio della più ampia componibilità possibile degli elementi tra loro. Allo stesso modo la soluzione compositiva adottata risponde a determinate regole fissate dall'artista in modo tale da garantire al lavoro un assetto compatto e saldamente strutturato, mediato da ponderati innesti di vuoto, «che facciano pensare oltre».⁸⁰⁸ La descrizione offerta da Guidi di un'opera emblematica del periodo a cui si fa riferimento, *Impraticabile* (1971) (fig. IV.9), contribuisce ulteriormente a chiarire la logica assunta dall'artista e il valore da lei attribuito agli intervalli, grazie ai quali stabilisce nessi sintattici tra i multipli:

«L'opera *Impraticabile* maiolica satinata bianca del 1971 è formata da un modulo esagonale irregolare con uno

l'elemento geometrico gioca il ruolo di una scelta primaria per la vitalità segnica che lo caratterizza. Dicevo nel 1971 che, sia pure accettando la base di partenza come intuitiva, l'intuizione deve essere catturata e resa visibile nell'unica forma possibile che può caratterizzarla. "...c'è sì alla base del procedimento una prima intuizione, ma se guardi le opere sono sempre in proporzione organizzata. La dimensione di scarto (del tolto) dell'elemento dell'*impraticabile*, per esempio, è uguale all'alzata (del pieno sopra) per cui il modulo non esce fuori da una certa regola. Quando ho voluto un esagono irregolare sono stata dei giorni a pensare a disegnare per poter trovare la diagonale che lo tagliasse in modo tale che due lati avessero le stesse misure, cioè ci fosse un rapporto tra la diagonale e i sei lati". Quel taglio rappresenta la soluzione che mi permetteva di comporre e scomporre gli elementi dandomi un campo più vasto di processi attivi» (*ibid.*).

⁸⁰⁷ «La seconda fase è rappresentata dal momento decisionale. È la fase in cui "parte" un certo lavoro. Può avvenire in un giorno, in un momento di un giorno. Il tempo impastato della prima fase in cui il realizzare o il lasciare cadere l'intuizione erano mescolati, si determina in tempi concreti di lavorazione. È la fase più obbligata, determinata, circoscritta. La scelta di un'operazione x determina l'accantonamento momentaneo e definitivo di altre operazioni. Quando si pensa "a posteriori" a questa fase, penso che la vita, la nascita fattuale di un'operazione sorge dalla morte di altre per limitatezza umana. Il campo di esplorazione per quanto vasto si restringe. Io non posso avere tutto, posso avere una parte» (*ibid.*).

⁸⁰⁸ N. Guidi, in MASSARI *et al.* 1971, p.n.n.

spostamento di una parte laterale in alto. È ripetuto trentacinque volte. Tra un modulo e l'altro c'è una distanza, uno spazio vuoto variabile da cinque a dieci centimetri. La sistemazione dei moduli in terra e l'orientamento della punta provocano una "figura" movimentata inquietante».⁸⁰⁹

Tornando all'esemplificazione della prassi:⁸¹⁰ all'individuazione del progetto segue il procedimento operativo, che si sviluppa a sua volta in una sequenza di scelte selettive e di operazioni controllate (preparazione del modello in legno, formatura in gesso dei calchi, creazione della forma per pressione di fogli d'argilla aderenti alle pareti interne del calco, liberazione della forma, essiccazione, cottura, rivestimento del biscotto con più strati di smalti, prima lucidi poi opachi, spruzzati sulla superficie, ulteriore cottura), il cui esito finale è in parte affidato all'incognita del forno.

In generale, essendo l'arte un'esperienza di relazione tra uomo e ambiente, anche quando si configura come azione razionale rigidamente programmata – si pensi al lavoro improntato alla razionalità e al rigore di artisti come Piero della Francesca, Maurits Cornelis Escher, Piet Mondrian o Sol LeWitt – può presentare una deviazione dalla norma o dal progetto dovuta al caso o anche all'inconscio dell'artista, che intervengono a pregiudicare il risultato previsto. In tal senso, Menna osserva che: «l'artista organizza sintatticamente dei segni, questi segni sono fatti dalla mano, la

⁸⁰⁹ MARZIANO 2003, pp. 31-32.

⁸¹⁰ «Limitato il campo di operazione, la realizzazione è legata alla messa in opera dei mezzi di produzione quali: modello in legno per gli elementi, formature dei gessi, stesura a stampo dell'argilla sulle forme in gesso, essiccamento, rifinitura, infornatura, cottura. Operazioni pratiche che richiedono la massima concentrazione di attenzione onde il calcolo corrisponda all'intenzione e l'intenzione all'opera vera e propria. / Prassi: 1 – Preparo il modello in legno nelle dimensioni progettate, calcolando qualche centimetro in più (6-7%) per il restringimento dell'argilla durante l'essiccamento. 2 - Faccio la forma in gesso. 3 – Taglio l'argilla in fogli da 1,5 cm circa. 4 – Stendo un foglio dentro la forma premendolo alle pareti con le mani e con una spugna, incollo il coperchio di chiusura con la barbettina (emulsione di creta liquida). Attendo un'ora circa per liberare la forma in argilla dal suo involucro in gesso. 5 – Faccio essiccare lentamente l'oggetto ricavato per evitare distorsioni. 7 – La cottura: È possibile prevedere fino ad un certo punto come si comporteranno gli oggetti al momento della cottura. La pratica insegna che se si conducono bene certe operazioni precedenti, lo scarto di imponderabilità è minimo, ma l'incertezza dura fino alla fine del ciclo operativo, il fuoco, anche se condotto e controllato, è un fattore determinante di per sé. 8 - La ceramicatura [*sic*] o la pittura: Preparo due o tre smalti fondamentali e dei colori. Uso le combinazioni di smalti teneri (880°-920°) e forti (*mat*) (900°-960°). Spruzzo una certa quantità di smalto tenero (lucido) sull'oggetto cotto per avere una prima base di rivestimento che si adegui maggiormente al biscotto, quindi ripasso un colore ed uno smalto *mat* che si accordino con il rivestimento sottostante. Ottengo così uno smalto satinato che, pur assorbendo la luce, non risulta totalmente opaco. Questo procedimento mi permette di ottenere delle varianti di rivestimento, in quanto torno sull'oggetto più volte in una sequenza di strati in cui è possibile un certo imponderabile. Il momento della ceramicatura è caricato di una tensione che si trasmette sull'oggetto, ristabilendo con esso un coinvolgimento fisico immediato. La maggiore o minore pressione dello spruzzo, la quantità e qualità dei colori e degli smalti scelti investe quella zona di operatività che parte da una matrice profonda: "la mano è legata al braccio, il braccio è legato alla totalità del corpo, al respiro, al cuore e così via" (F. M.)» (N. Guidi, *Note su quindici anni di mia ricerca in ceramica*, in CRISPOLTI-MARZIANO-GUIDI 1976, pp. 3/13-3/14).

mano è legata al braccio, il braccio è legato alla totalità del corpo, al respiro, al cuore e così via. Quindi lo scarto viene da questa zona profonda...».⁸¹¹ Ciò è particolarmente sentito da Guidi che avverte la possibilità di uno slittamento tra le proprie intenzioni consapevoli e il proprio agire e quindi di una parziale perdita di controllo del processo. Ad esempio nella fase della cosiddetta *ceramicatura*, ossia del rivestimento a smalto dei moduli plastici, che avviene per stesura a spruzzo di strati sovrapposti di smalti “teneri”, colori (ossidi metallici) e smalti *mat* – così da ottenere un effetto satinato di superficie –, entrano in gioco alcune varianti legate all’operatività umana che determinano un minimo margine di imprevedibilità dell’esito, il quale si rivelerà solo all’uscita del forno.

Invero vi è sempre nella prassi ceramica un’enfaticizzazione del fattore, comune a ogni esperienza, dell’indeterminatezza del risultato e quindi dell’attesa legata alla sua rivelazione. D’altro canto, come osserva il filosofo Mario Perniola:⁸¹² «La domanda sul “come va a finire” è un fattore estetico determinante perché consente di intendere l’esperienza come un’unità non immobile, ma articolata e dinamica, fatta di azioni e passioni», ma questo per Dewey, come per la ceramista, non vuol dire abbandonarsi all’imponderabile e perdere il contatto con la realtà, piuttosto prendersi il tempo di osservare, riflettere e rielaborare cognitivamente ed emotivamente la risposta imprevista, cogliendone i saperi aggiunti e – come suggerisce lei stessa⁸¹³ – le valenze poetiche. Si tratta di un aspetto interessante: Guidi è perfettamente consapevole dell’impossibilità di controllare in modo assoluto e totale il processo, così come ha contezza delle virate espressivo-evocative che l’opera può assumere – e che di fatto talvolta assume – indipendentemente dalla sua volontà e dai suoi calcoli, perché conosce del materiale anche l’intensa carica di suggestioni evocative ed emozionali, tuttavia ne prende atto e ne fa “esperienza”.

Quanto detto appare con più chiarezza proprio nella fase del lavoro che si colloca alla metà dei Settanta (1974-75) ed è identificata dall’assunto: «Gli strumenti di lavoro riflettono una coscienza di processo operativo».⁸¹⁴ Si tratta, infatti, di un momento particolarmente analitico, di studio,

⁸¹¹ F. Menna, in MASSARI *et al.* 1971, p.n.n.

⁸¹² PERNIOLA 2007, p. 130.

⁸¹³ Cfr. par. IV.3.4.

⁸¹⁴ «1974-75 - “Gli strumenti di lavoro riflettono una coscienza di processo operativo”. / Le ricerche si approfondiscono man mano che gli elementi perdono verticalità e si aggiustano a misura terrestre. La terra torna alla terra, non solo nel contatto, ma nella eliminazione del rivestimento per privilegiare la verità del “cotto”. La specificità del mezzo è assunta come possibilità di funzione in un processo che si evidenzia nel fare lavoro “concreto”, in un progetto quotidiano di resistenza ad una nostra condizione esistenziale precaria. / Lo smaltimento ceramico, sintomo della crisi di una situazione edonistica, vissuto nel segno conflittuale tra sensibilità e necessità di andare a verificare ciò che accade senza la pelle. / Momento della dialettica cotto-ceramica. Il cotto è il cotto naturale, la ceramica è il colore rosa e rosa violento artificiale. / Messa a punto del naturale e artificiale nella loro differenza minimale e delle relazioni tra serie di moduli. / Verifica del processo di uno specifico. L’argilla, il colore, gli ossidi, l’analisi dei materiali prima e dopo

ripensamento e formalizzazione delle prassi operative, sulle quali è totalmente concentrata l'attenzione dell'artista. Questo momento è caratterizzato dal "ritorno della terra alla terra", con un duplice significato: da una parte, la prevalenza dello sviluppo orizzontale delle composizioni di elementi formali puri, e quindi l'appiattimento dell'opera che ricerca il contatto con la superficie terrestre; dall'altra, l'attenzione alla materia "terra", cioè la negazione del cromatismo ceramico, per privilegiare la verità della terracotta. Quest'ultimo aspetto di «smaltimento ceramico»,⁸¹⁵ ossia di eliminazione del rivestimento a smalto, non coincide però con la negazione di qualsivoglia fattore cromatico, non è assunto cioè in maniera esclusiva, ma funziona in questa fase piuttosto come termine dialettico del dualismo colore-materia, in quanto è adottato in contrapposizione e in alternanza all'uso cosmetico del colore, rappresentato dal colore rosa, un colore intenzionalmente "violento" nella sua connotazione artificiale. Ne è un esempio l'opera *Otto "B" o Naturale-Artificiale* (1974) (fig. IV.10), i cui otto moduli "B" generano una figura centrale, nata dall'intersezione di un cerchio con un quadrato, e sono alternativamente in terracotta e maiolica rosa. L'artista assegna, infatti, i codici identificativi "A", "B" e "C" ai modelli di multipli sviluppati in questo biennio, i quali sono combinabili tra moduli omologhi e non, in modo da generare figure chiuse, come nelle sculture *Dieci "A"*, *Venti elementi "C"* o *Due "A" due "C"* (1974).

Accanto a queste soluzioni, nelle quali la conformazione delle figure elementari e l'organizzazione sintattica dei multipli rivestono ancora un peso rilevante, comincia nel 1975 una produzione che – come rileva Crispolti, nel fascicolo della personale del 1976⁸¹⁶ –, denota una sensibile semplificazione del processo modulare, il quale tende a smarrire l'enfasi costruttiva delle esperienze del periodo precedente, per privilegiare la questione materico-cromatica come concetto primario. Ciò è portato all'estremo nella serie delle *Tavole di campionatura* (fig. IV.11), dove «gli elementi formali sono [ridotti a] segni che evidenziano il processo»:⁸¹⁷ il modulo cioè è una piccola tessera di terracotta colorata sulla quale è incisa la formula chimica del materiale costituente, che è dato dalla composizione dell'argilla con un ossido metallico. La *campionatura* è dunque il risultato

l'azione del fuoco diventano elementi primari di conoscenza dei ritmi concreti del fare. / Concretare l'attenzione sui procedimenti e ridurre al minimo i rimandi metaforici. Gli elementi formali sono segni che evidenziano il processo. / La riduzione progressiva dell'espressività si concretizza nella pratica di un lavoro che per la complicità di vari elementi naturali, quali: terra, acqua, aria, fuoco si presenta quanto mai ricco di dati oggettivi per la sperimentazione. / Essere attenta a ciò che succede tramite la mia azione ad un particolare materiale, ma desidero avere spazi ampi da praticare quando e come mi interessa. / Organizzazione sintattica [sic]: I tre elementi "A", "B", "C" sono combinabili separatamente o in *assemblage*. Le "figure" formali dipendono dalla scelta combinatoria. / Dati tecnici: Argille semirefrattarie cuocenti a 920°-980°. Ossidi coloranti» (N. GUIDI, *Note su quindici anni di mia ricerca in ceramica*, in CRISPOLTI-MARZIANO-GUIDI 1976, pp. 3/14-3/15).

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ E. Crispolti, *Senso e momenti di una ricerca*, in CRISPOLTI-MARZIANO-GUIDI 1976, p. 3/6.

⁸¹⁷ N. Guidi, *Note su quindici anni di mia ricerca in ceramica*, in CRISPOLTI-MARZIANO-GUIDI 1976, p. 3/14.

di prove di laboratorio e i singoli elementi – uguali tra loro in forma e dimensione, ma differenti per gradazione di colore – sono i saggi ottenuti immettendo diverse quantità e qualità di ossidi coloranti nell'argilla, così da testarne la reazione. In questo modo il colore è intrinseco alla materia, piuttosto che ricoprirla, e cuoce con l'argilla (monocottura) secondo una pratica che si afferma stabilmente nella ceramica di Guidi a partire dal 1976, anno della stesura delle *Note*, che si chiudono, appunto, con la fase de «I colori “naturali” delle terre e degli ossidi non più dipinti sopra, ma che fanno corpo con la materia».⁸¹⁸

L'indagine sulla materia conduce l'artista alla specializzazione del procedimento di composizione di argille colorate, nel senso che a percentuali differenti di immissione degli ossidi nelle terre corrispondono tonalità cromatiche diverse, come sperimentato nelle *Tavole di campionatura*, ma mentre in queste ultime questa prassi non tiene ancora conto di un ordine progressivo regolare, ora Guidi procede scientificamente per gradi, preparando quantità scalari di

⁸¹⁸ «1976 – “I colori ‘naturali’ delle terre e degli ossidi non più dipinti sopra, ma che fanno corpo con la materia”. / Prassi: 1 - Preparazione di una certa quantità di argilla secca. 2 - Riduzione dell'argilla in emulsione. 3 - Versamento di ossidi coloranti nell'argilla nella percentuale voluta da 5 a 10%. 4 - Omogeneizzazione. 5 - Versamento dell'emulsione in recipienti di gesso. 6 - Assorbimento della quantità di acqua eccedente la parte del gesso. 7 - Manipolazione dell'argilla colorata. / Dati tecnici: Argille semirefrattarie e caolini cuocenti a 959°-980°. Ossidi coloranti» (ivi, pp. 3/15-3/16). «Giugno 1977. Riprendendo l'appunto segnalato nel 1976: “I colori ‘naturali’ delle terre e degli ossidi non più dipinti sopra, ma che fanno corpo con la materia” aggiungo alcune notazioni. L'operazione di immissione di ossidi coloranti nella pasta argillosa aveva avuto inizio nell'anno precedente, quando un procedimento più analitico sul mio lavoro prese consistenza e valore. La campionatura non è altro che il risultato di prove di laboratorio, tanto che nei precedenti appunti evidenziavo soltanto il processo tecnico di prassi. Infatti, l'immissione degli ossidi (prendendo in esame, per concentrare l'indagine, due bande di colore rosso e grigio, caldo e freddo, cioè 1) accentuazione del rosa naturale del biscotto fino al roseo più forte 2) stravolgimento del materiale in grigio), varia in percentuali di assaggio, stabilite in punte varianti minime-massime, senza tenere conto di un ordine progressivo e schematico. Voglio dire che non sono partita per arrivare a dieci seguendo un procedimento scalare continuo. Ho scelto delle quantità varie per saggiare la reazione della materia sottoposta ad esperimento. A questo punto sono emersi altri elementi di indagine: a) la necessità di verificare la quantità scalare, b) l'analisi della qualità della materia (minore o maggiore pigmentazione), c) l'incidenza della forma e dimensione in relazione ai punti a e b. da qui una serie di interventi come: 1) l'impiego di vari tipi di supporto argilloso, mediante il taglio di argille semirefrattarie, terre bianche, caolini ed eventuali aggiunte di cristalline lucide e *mat* in percentuali che vanno da parti uguali $1/3 + 1/3 + 1/3$ a parti prevalenti dell'uno es.: $3/5 + 1/5 + 1/5$ oppure $2/5 + 2/5 + 1/5$ etc. 2) verifica dell'azione degli ossidi coloranti sul tipo di supporto e della diversità di reazione del pigmento, 3) rapporto combinatorio sul più o meno materiale vetroso per lo studio dell'assorbimento della luce, 4) osservazione della variante supporto-pigmento a diversi livelli di temperatura partendo da 850 gradi centigradi 900° 920° 940° fino a 1000°. Se nel 1976 si era verificata un'ulteriore riduzione formale modulare nel parallelepipedo quadrato tagliato a metà, poi ancora a metà, che dava una serie di sottomoduli con la costante dello spessore e la variante della dimensione, la semplificazione formale si accentua man mano che si fanno più complesse le operazioni combinatorie sul materiale. Ho bisogno della forma più semplice per l'operazione più complessa» (N. Guidi, *Note tecniche*, in CAZZANIGA 1989, p. 42).

ossido e combinandole, secondo rapporti controllati, a diversi impasti argillosi (granuloso, semirefrattario, più raffinato, puro) e a smalti trasparenti, lucidi e *mat*, e utilizzando una gamma di temperature di cottura (da 850°C a 1000°C), quindi verificando i diversi effetti ottenuti in termini di *texture*, intensità del colore e grado di assorbimento della luce.

Le opere di questa fase – ad esempio *Dal blu al grigio al rosso* (1976) (fig. IV.12), *Ventidue + 1* (1976-77), *Perimetro* (1978), *Progressione diversamente proporzionale* (1978), *Direttamente proporzionale-Linea del fuoco* (1979), *Opera* (1983) (fig. IV.13) – manifestano, come osservato anche da Crispolti⁸¹⁹ e dalla stessa ceramista, una graduale semplificazione morfologica degli elementi scultorei, che si fa più spinta col progressivo complicarsi delle operazioni combinatorie sul materiale. Tuttavia ciò non implica l'omologazione morfologica dei moduli, al contrario le relazioni tra unità modulari sono spesso regolate da due registri: una progressione cromatica e una proporzionale di tipo geometrico-spaziale, come avviene nell'opera *Per aggiunta di ossidi e sottrazione di dimensione (+ e -)*, del 1976-77, della quale resta anche il disegno preparatorio *Progetto progressione forma - quantità colore - verifica delle relazioni tra quantità più e meno*,⁸²⁰ che illustra lo studio delle geometrie atte a rappresentare visivamente la regola logico-matematica che sovrintende alla composizione dei materiali. Vi è perciò sempre un'idea-progetto di pura astrazione che guida il metodo operativo e che si palesa poi nell'oggetto finito, cosicché quest'ultimo si offre in quanto espressione tangibile e comunicabile dell'esperienza creativa nelle sue componenti spazio-temporali. Essendo il controllo e la misura del tempo e dello spazio fisico intimamente connessi a ogni fase dell'operatività, essi si manifestano, infatti, nell'esito finale del processo, come qualità materica del singolo elemento e sotto forma di figura, scansione e ritmo della composizione.

Nella nota del settembre 1978⁸²¹ l'artista sente il bisogno di chiarire proprio questo aspetto

⁸¹⁹ Crispolti scrive dei nuovi lavori in terracotta colorata presentati dall'artista alla Biennale eugubina: «Esattamente la Guidi rinuncia al colore “sovrapposto”, estrinseco alla materia, e ricerca un colore intrinseco invece nella terracotta, e che studia tutte le ricche eventualità fino ad esiti scalari di cromatismo elementare di sottile sollecitazione lirica. La forma allora, che è sempre modulare, ma del modulo più modesto e semplice, è soltanto una possibilità di supporto a questa presenza di colore-materia, di terra di per sé colorata, e la disposizione di questi elementi primari crea la proposizione plastica. Un cromatismo sommerso, sottilmente opaco, ruvido e non seduttivo, ma ascoltato con un'attenzione tutta fabril-giacché nasce intrinseco dal fare, inteso come manipolazione elementare di strumenti analizzati in quanto tali: terra, colore-materia, gesto del più semplice squadrare e cuocere» (E. Crispolti, *Senso e momenti di una ricerca*, in CRISPOLTI-MARZIANO-GUIDI 1976, p. 3/6).

⁸²⁰ Ripr. in MENNA 1978, p.n.n.

⁸²¹ «22 settembre 1978. La schematicità degli appunti qui sopra riportati è in ordine ad una esigenza personale di lavoro: procedere per gradi. / La mente può operare salti e scansioni temporali, il lavoro diviene per successivi passaggi che sono di volta in volta verificati nel fatto e un fatto diviene completamente nel tempo, mi vive nella dimensione umana. Non è possibile alcuna accelerazione. La regola del fare come pensare è in accordo al ritmo dell'esistenza. Pensare, misurare, aggiungere, sottrarre, scrivere i rapporti, manipolare, curare, attendere l'ultima prova per un colore-materia che nasce dal fuoco. Le molecole che

metodologico del «procedere per gradi»⁸²² e precisa che, se la mente può operare salti temporali, ciò non è possibile nell'esperienza artistica, in quanto essa si svolge nella dimensione temporale umana, in accordo al ritmo dell'esistenza, così come ogni altra esperienza quotidiana del fare, e si sviluppa perciò come concatenarsi di successive operazioni: «La regola del fare come pensare è in accordo al ritmo dell'esistenza. Pensare, misurare, aggiungere, sottrarre, scrivere i rapporti, manipolare, curare, attendere l'ultima prova per un colore-materia che nasce dal fuoco».⁸²³ Di questa routine che si snoda nel tempo sono emblematiche alcune opere nate dall'accumulazione di tracce di procedimenti, come la *Raccolta di campionatura* che raccoglie saggi effettuati nell'arco temporale 1976-1991.

Nelle *Terre trovate* (dal 1976) le dimensioni spaziale e temporale dell'esperienza artistica si estendono, al di là della prassi di laboratorio, al momento della raccolta della materia argillosa nell'ambiente naturale, il che si manifesta nell'opera come annotazione sul pezzo di creta della data, dell'orario e del sito del ritrovamento. Analogamente nelle *Tavole per un viaggio* (1978) su foglio di carta sono riportati schizzi e annotazioni che chiariscono il contesto del rinvenimento del frammento archeologico allegato. Si tratta per altri versi di anticipazioni del tema della storia, che diventerà centrale nella poetica dell'artista negli ultimi due decenni del Novecento.

In generale gli anni successivi al periodo 1961-1976 sono caratterizzati da una ricerca sempre più raddomantica e sensibile nell'universo "terrestre", basata su un approccio artistico più aperto e libero, ma pur sempre segnato da serietà, umiltà e tenace coerenza.

IV.3.3.3 Una lettura critica dei quindici anni di ricerca in ceramica

Le *Note* rappresentano un documento interessante non solo in quanto illustra l'esperienza artistica individuale della ceramista, ma anche nella misura in cui offre una testimonianza indiretta di quindici anni di storia dell'arte contemporanea. Attenta e sensibile alle istanze critiche sollevate

agiscono e reagiscono. Accumuli molecolari in continuo rischio. Attenzione per le varianti minime e attesa della corrispondenza tra previsione e operazione. Il colore pensato dentro gli impasti. Il pensiero di un colore dentro la materia – un rosso dentro un nero – un blu dentro un grigio – un grigio nel grigio – un rosa dentro un bianco. Cosa è un colore materia? cosa accadrà se... tensione all'infinito delle mutazioni. / "Gran fuoco" – rosso nascente rosso scuro rosso ciliegia nascente rosso ciliegia chiaro arancio arancio chiaro. Il colore di un cerino acceso nel foro di spia. Il colore rosso che muta. L'occhio che guarda attraverso la spia. Il colore che sale di un grado al secondo. Il calcolo dei minuti per dare più fuoco. Il segno dell'ora e dei gradi sul foglio. L'occhio che spia attraverso il foro. La mano che gira il manometro. Il conto di gradi di potenza del fuoco. Il rumore del fuoco che cresce. Il riverbero incandescente del fuoco. Il calore del fuoco. L'ago del manometro che avanza. L'occhio che scruta l'interno infuocato. Il rumore assordante del fuoco. Il calcolo delle ore. Le ore di fuoco. Nove, dieci, a volte dodici. Dopo il silenzio» (N. Guidi, *Note tecniche*, in CAZZANIGA 1989, pp. 42 e 44 e 46).

⁸²² Ivi, p. 42.

⁸²³ Ivi, p. 44.

dalle tendenze coeve, Guidi ne raccoglie, infatti, puntualmente gli spunti, filtrandoli però e riportandoli nel perimetro della propria cultura, del proprio credo filosofico e della personale ricerca estetica, orientata a una continua evoluzione. Il suo è in un certo modo uno sguardo “laterale”, derivante, come scrive Filiberto Menna: «non dalla pretesa di stare a guardare da un punto di vista privilegiato e distante, ma dall’esigenza (legata anche al temperamento un po’ ruvido e scontroso dell’artista) di rimanere sì in disparte senza mancare però gli appuntamenti importanti coi fatti più significativi». ⁸²⁴ In tal senso le *Note* mettono a fuoco la continuità e la costanza intellettuale del lavoro dell’artista, in quanto contribuiscono a inquadrarne il singolo atto creativo in un ambito culturale più ampio e generale e poi all’interno di un percorso personale logico e sistematico, nel quale la ceramista avanza sulla base di un confronto tra ciò che accade intorno a lei, ciò ha già fatto e ciò che progetta di fare. Perciò, come rileva Luciano Marziano nel fascicolo dell’antologica del 1976 a Gubbio:

«il contenuto dell’operare di Guidi si evidenzia come serrato avanzare che non indulge alle usure della ripetitività, sicché, una volta accertato un ciclo, l’artista ne ricava e tesauroizza gli insegnamenti, le proposte per procedere oltre e penetrare dentro una più approfondita verità da reperire nella concretezza dell’opera». ⁸²⁵

I *Fogli* costituiscono i primi passi di questo “avanzare”. Enrico Crispolti ⁸²⁶ ne sottolinea la sobrietà della forma, determinata dalla essenzialità del gesto plasmante, e l’apparenza terrosa e primaria della materia, che rinuncia alle qualità estetizzanti della ceramica tradizionale, e associa per queste opere il *modus operandi* della ceramista a quello immediato, ma non meno meditato, applicato allo stesso *medium* da Lucio Fontana nelle *Nature* (1959-1960), cronologicamente di poco precedenti al *Foglio n. 1* (1961). Perciò, in virtù della qualità emotiva e psichica dell’azione creativa, suggerisce l’affiliazione di questi lavori alla corrente informale, cioè a quella stagione molto feconda dell’arte in ceramica, che, anticipata, appunto, da Fontana, si sviluppa a partire dalle sperimentazioni degli artisti raccolti ad Albisola intorno a Asger Jorn negli Incontri Internazionali della Ceramica (1954) e coinvolge non solo ceramisti, ma anche interpreti di altri ambiti linguistici, i quali individuano nella duttilità della ceramica un’occasione ideale per esprimersi con una gestualità immediata e liberatoria e nell’indeterminatezza del fuoco una stimolante apertura all’azione imponderabile del caso.

Invero nei *Fogli* di Guidi – che però si collocano temporalmente in una fase già di esaurimento e di vuota formalizzazione della poetica informale – l’elemento gestuale è evidente nella piega prodotta dalla pressione del braccio, che conserva l’intensa carica emozionale dell’azione. Inoltre

⁸²⁴ MENNA 1978, p.n.n.

⁸²⁵ L. Marziano, *I calcoli rischiosi dell’argilla*, in CRISPOLTI-MARZIANO-GUIDI 1976, p. 3/9.

⁸²⁶ E. Crispolti, *Senso e momenti di una ricerca*, in CRISPOLTI-MARZIANO-GUIDI 1976, p.3/3.

queste opere condividono con le altre creazioni nate in seno a questa temperie artistica l'assenza di rimandi metaforici a contenuti esterni, come dimostra pure la titolatura facente riferimento all'oggetto come presenza in sé, animata da proprie tensioni interne: *Foglio* (1962), *Urto e distensione* (1964) (fig. IV.14), *Modulazione* (1964). Infine una ulteriore affinità col linguaggio informale si trova nella prevalente bidimensionalità, in quanto il presupposto di immediatezza di quest'arte mette generalmente in crisi le pratiche necessarie alla costruzione plastica dell'opera scultoria, mentre agevola l'espressione per mezzo di tagli, segni, incisioni e qualsivoglia traccia dell'atto creativo sulla superficie materica.

Tuttavia nel caso di Guidi sembrerebbe sussistere con la ceramica informale una relazione estetica più che metodologica, in quanto manifesta nella natura dell'oggetto più che nel processo realizzativo. La dimensione notevole della lastra d'argilla (circa 80 cm di lato), commisurata, come in applicazione del Modulor lecorbuseriano, all'anatomia e alle possibilità di movimento dell'arto, denuncia ad esempio la prefigurazione dell'azione da parte dell'artista in vista di un effetto previsto. Da tale prospettiva il controllo razionale dell'esperienza imposto dalla ceramista contraddice apparentemente la libertà istintuale della performance artistica propriamente informale, in quanto contiene nell'alveo di un'emotività trattenuta sia il piacere infantile della manipolazione che la gioiosa curiosità della scoperta della risposta offerta dal materiale. Come pure sembra non esserci estemporaneità nell'uso sapiente e calcolato degli smalti materici di rivestimento, né nella scansione ritmata e progressiva delle pieghe, anch'essa spesso progettata dall'artista con disegni preparatori che stabiliscono con lucidità ed esattezza dimensioni e frequenza delle onde d'«urto e distensione». Al contrario la dottrina deweyana ci viene in aiuto per portare alla luce nel lavoro della ceramista quel carattere di spontaneità che per il filosofo americano ha fondamentale importanza nell'esperienza artistica e che però non va confuso con l'improvvisazione, in quanto, così come un vulcano esplode solo dopo un lungo periodo di compressione, anche l'azione artistica più impulsiva e incontrollata non può prescindere da una riflessione o elaborazione preliminare. Questa considerazione fornisce una conferma della consapevolezza e autenticità dell'adesione dell'artista ai postulati della poetica informale, accolta in quanto occasione per esprimere una condizione interiore e psicologica personale, come appare evidente, ad esempio, dal dato iconologico simbolico del «sanguinamento», ovvero dell'impiego di smalti vetrosi rosso cupo, in alcune pieghe-*piaghe* dei *Fogli*, come nell'opera *Foglio con fessura* del 1963.

La serie di manufatti del periodo immediatamente successivo, che segna il passaggio dalla bidimensionalità alla terza dimensione e dalla forma aperta al volume chiuso, comporta la sostituzione di un approccio razionale e formalmente rigoroso al precedente emozionale e informale e si pone chiaramente in rapporto alla generale tendenza dell'arte contemporanea a privilegiare al linguaggio individualista, espressivo e non programmato della stagione gestuale un codice di comunicazione estetica oggettivo e universalmente comprensibile, pertanto di matrice

astratto-geometrica.

In questi lavori ricorre il titolo *Scultura Oggetto* e, forse non a caso, nel 1971, Menna, nel catalogo della mostra alla galleria Artivisive di Roma,⁸²⁷ si interroga sulla natura delle opere proposte dall'artista umbra, ponendosi la questione se si tratti, appunto, di sculture o di oggetti. Trasponendo nel rapporto dialettico tra scultura e oggetto la medesima logica interpretativa applicata alla relazione tra quadro e pittura, il critico identifica l'opera a tutto tondo come scultura se produce rimandi metaforici o narrativi, se rinvia, come il quadro, a un'iconografia, la qualifica viceversa come oggetto se è autoreferenziale, come la pittura, e costituisce piuttosto uno strumento attraverso il quale l'artista sottopone a verifica i propri mezzi di comunicazione estetica. Con questa chiave di lettura appare oltremodo semplice cogliere nel passaggio di Guidi dal *Foglio* alla *Scultura Oggetto* la volontà, assolutamente coerente all'impostazione data al suo lavoro, di avvalorare dell'esperienza artistica il significato di indagine analitica sugli elementi e sulle regole sintattiche del linguaggio scultorio.⁸²⁸ In quest'ottica le opere di Guidi ci offrono la trascrizione di un suo processo intellettuale di sintesi e rielaborazione della realtà naturale in principi eidetici restituiti sotto forma di figure solide. In questa sua presa di distanza dalla natura peraltro è già implicito il passaggio successivo alla modularità, come conseguente adozione di un metodo processuale che implica la semplificazione e la razionalizzazione ulteriore della forma dell'oggetto.

Nondimeno nell'assunzione della modularità come modalità creativa è evidente l'influenza della Minimal Art e l'attenzione al dibattito internazionale sul tema del multiplo d'arte. Ciò che avviene nel percorso di Guidi riflette infatti quella tendenza internazionale dell'arte contemporanea che dalla metà degli anni Sessanta si pone maggiormente la questione dello spazio come ambito nel quale l'opera si colloca e viene a contatto con l'osservatore e manifesta l'aspirazione a superare i confini tradizionali dell'oggetto plastico o pittorico autonomo, estendendolo all'ambiente e coinvolgendo in esso il fruitore. Similmente le opere proposte da Guidi, improntate alla progettualità e al rigore costruttivo minimalista, si configurano adesso come composizioni di unità standard, organizzate nell'ambiente secondo un sistema che è esso stesso significante e nel quale pieni e vuoti, spazio e materia, hanno uguale peso e valore. Alquanto palese nella scelta cromatica del blu Sevrès, assunta dall'artista col dichiarato intento di descrivere un processo mentale, è anche l'analogia con l'I.K.B. (International Klein Blu), colore blu brevettato dall'artista Yves Klein nel 1957 e da lui utilizzato in maniera assoluta ed esclusiva come metafora della dimensione della pura astrazione immateriale, dell'infinito, della contemplazione.

⁸²⁷ MASSARI *et al.* 1971, p.n.n.

⁸²⁸ Anche Dewey, in *Arte come esperienza*, precisa che il significato dell'opera d'arte può essere estrinseco, quando rimanda a qualcosa d'altro, o intrinseco, se comunica l'interazione dell'artista col mondo, e, in entrambi i casi, l'arte è sempre espressiva, nel senso che esprime qualcosa che riguarda l'artista come individuo, diversamente dalla scienza, che asserisce significati che hanno validità generale.

Tuttavia come sempre Guidi sembra voler riscrivere le “istruzioni per l’uso” degli impianti teoretici che utilizza, così da non assumerne in blocco gli orientamenti. Dell’Arte Minimalista, ad esempio, rigetta la propensione al titanismo e il carattere perentorio e alienante che assumono certe strutture – si pensi alle *icons* di Dan Flavin, installazioni ambientali di luci al neon colorate, o agli enormi dipinti astratto-geometrici di Frank Stella – per assegnare alle proprie opere una presenza sostenibile e misurata, che occupa lo spazio sia fisicamente che visivamente in maniera discreta e che nel tempo tende ad appiattirsi e a passare da un cromatismo più violento e artificiale a toni neutri e naturali. Né vi è, rispetto alle coeve correnti artistiche, alcuna condivisione della convergenza tra arte e design, nel senso dell’idea di un oggetto estetico progettato dall’artista, ma eseguito da altri, poiché per Guidi è imprescindibile quel «*continuum* progetto/procedimento/prodotto»,⁸²⁹ che contempla il seguire personalmente tutte le lunghe e complesse fasi del processo ceramico, in modo tale da conservare il totale controllo logico-sistematico dell’azione e da procedere attraverso un metodo che sia empirico e analitico allo stesso tempo.⁸³⁰

Un’ulteriore diversità si ritrova poi nel significato attribuito alla flessibilità combinatoria dei moduli, flessibilità che per Guidi non vuol dire *apertura*, nel senso di libertà compositiva, poiché di fatto le possibilità organizzative degli elementi sono rigidamente gestite dall’artista, che le riduce a un numero di soluzioni bloccate, da lei attivate nei diversi eventi espositivi con la conseguente assegnazione di titoli diversi, e rispetto alle quali non è previsto alcun intervento modificatorio da parte di altri. Anche Menna pone l’accento sulla centralità del problema dell’organizzazione sintattica degli elementi come discriminante del lavoro della ceramista, che appunto non intende costruire un’immagine, ma piuttosto affrontare in maniera precisa e rigorosa la questione, estremamente attuale, di «creare un sistema della scultura, o meglio dell’oggetto tridimensionale».⁸³¹

In questo indirizzo di ricerca la qualità materica della plastica ceramica assume un interesse crescente, in coerenza con una tendenza condivisa nel mondo ceramico di ripensamento del cromatismo più esaltato del periodo precedente e di ritorno alla spoglia materialità dell’argilla cotta, sia essa terracotta o grès – come nelle sculture informali dei primi anni Sessanta di Leoncillo, Spagnulo, Zauli, Valentini, Rambelli –, spesso passando attraverso la fase dei bianchi, dei neutri o

⁸²⁹ S. Lux, *La scultura di Nedda Guidi*, in CAZZANIGA 1989, p. 9.

⁸³⁰ A tal proposito, nella *Conversazione registrata il giorno 11 novembre 1971* Guidi precisa come il singolo processo creativo, nel complicato e mutevole articolarsi delle sue operazioni, sia da lei vissuto come un *unicum*: «Per me [...] non esiste divisione [tra il momento della modellazione della forma e quello della sua definizione cromatica]. Quando io parlo di un secondo momento, quando io ritorno sull’oggetto, vuol dire che esso non è diviso dal primo momento, perché io sento totalmente l’oggetto, lo sento prima come organizzazione, poi come operazione naturalmente e poi come risultato finale» (N. Guidi, in MASSARI *et al.* 1971, p.n.n.).

⁸³¹ F. Menna, in MASSARI *et al.* 1971, p.n.n.

dei colori più spenti e opachi degli ingobbi. Questa attenzione però in Guidi si acuisce al punto da assumere nell'esperienza artistica una rilevanza centrale e pressoché esclusiva, nel senso che ben presto l'indagine empirica condotta dall'artista sul *medium* ceramico si concentra sulle possibilità coloranti degli ossidi combinati all'argilla e gli esiti materiali di queste sperimentazioni sono assunti essi stessi, non già come strumenti di conoscenza per successive elaborazioni, bensì come opera, dando origine alla serie delle *Tavole di campionatura*.

Si tratta di un passaggio consapevole a un approccio al lavoro ancora più mentale e riflessivo che protende chiaramente al Concettualismo. La serie e la ripetizione sono infatti gli strumenti adottati anche nell'Arte Concettuale per "catturare" il tempo, come avviene, ad esempio, per le sequenze di date dattiloscritte da On Kawara in *One Million Year* (1969). Inoltre, come nell'opera concettuale, in queste *campionature* di Guidi la componente intellettuale dell'opera tende a prevalere su quella visiva, sebbene qui il fruitore non sia privato del tutto della percezione della sostanza, il dialogo con la materia non si esaurisca cioè a livello mentale – come nel caso, ad esempio, di Joseph Kosuth, che espone la definizione scritta della parola "acqua", così da suggerire soltanto l'*idea* dell'acqua e fare in modo che essa si generi nella mente di chi guarda –, ma coinvolge la sfera visiva, in quanto la formula-definizione del materiale è incisa sul materiale stesso, la cui apparenza cromatica lo identifica.

Nelle opere successive il dato materiale diviene la testimonianza di un segmento esistenziale individuale che si svolge ora anche fuori dallo spazio e dal tempo consueto del laboratorio. Le sue accumulazioni di frammenti di lavorazioni o di reperti raccolti rimandano a quelle di oggetti tratti dal reale che già dai primi anni Sessanta rientrano nelle pratiche degli artisti del Nouveau Réalisme. Allo stesso tempo l'adozione, accanto all'esposizione del frammento ceramico, di altri mezzi di narrazione, come la parola scritta, il disegno o l'immagine fotografica – come nelle serie *Tavole per un viaggio*⁸³² o *Reperti da un viaggio* del 1978 – si pone in linea con le coeve esperienze della Narrative Art.⁸³³ Tuttavia Guidi anche in questa fase di riduzione estrema della corporeità dell'oggetto, non tradisce la sua fedeltà all'elemento "terrestre", che resta onnipresente.

Questo dato di lealtà alla materia ceramica rappresenta, infatti, il *fil rouge* dell'articolato e

⁸³² Ripr. in BORSELLINI-CIRRI 2016, p. 182.

⁸³³ La tendenza prende il nome dal titolo della mostra tenutasi nel 1974 presso la John Gibson Gallery di New York (preceduta nel 1973, nella stessa sede, dall'esposizione intitolata *Story*). Il comunicato stampa della mostra riportava la seguente definizione: «Movimento internazionale che si basa sull'utilizzo sistematico della fotografia abbinata ad un testo, separati nello spazio, ma legati da una relazione mentale. In accordo con l'Arte Concettuale che privilegia la riflessione sul progetto a scapito della realizzazione, ma in contrasto con un modo di pensare analitico e didattico, la Narrative Art sceglie i suoi temi dalla vita quotidiana e dall'ambiente circostante». Per la Narrative Art si veda: R. BARILLI, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2006; P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995; M. CALVESI, *Avanguardie di Massa*, Milano, Feltrinelli, 1978.

affascinante cammino di ricerca artistica di Nedda Guidi nell'arco di oltre quarant'anni di attività, cosicché il suo attraversamento dei territori dell'arte contemporanea, avvenuto costantemente con un ritardo e una lentezza consequenziali al bisogno di approfondire e riflettere, ha sempre comportato la puntuale traduzione nel linguaggio ceramico anche di poetiche che altrove tendevano quasi spasmodicamente alla sperimentazione di nuovi *media*. Il suo attaccamento alla pratica artistica più remota dell'uomo può leggersi pertanto come un ancoraggio della sua arte alla stessa dimensione umana, attraverso il quale l'artista ha saputo affrontare l'esplorazione solitaria dei labirinti del pensiero, della memoria e del cosmo, senza mai incorrere in smarrimenti. Due opere dell'ultima fase, *Cielo caduto* e *Pozzo*, l'una rivolta all'infinito sopra di noi, l'altra metafora della profondità dell'Io, sembrano alludere alla completezza e alla coerenza di questo viaggio nella scultura ceramica condotto costantemente alla luce della ragione.

IV.3.4 Una conversazione con la scultrice Nedda Guidi

Intervista di Barbara Tinari a Nedda Guidi

Casa-studio dell'artista, piazzale Coldio n. 8, Roma, 9 giugno 1991

Barbara Tinari Qual è l'elemento di continuità tra il primo momento ancora informale dei fogli e il periodo più analitico degli anni '70? E tra forma bidimensionale e quella tridimensionale?

Nedda Guidi Il Foglio era una pagina plastica in cui veniva affermato il rito della soggettività; le Tavole di campionatura e tutto il lavoro più analitico rappresentano l'interrogazione del soggetto sul proprio fare. Sempre il soggetto c'è, come denominatore comune, mai disgiunto dalla ricerca. Si tratta di far prevalere un interesse piuttosto che un altro, nell'arco di una vita, e vedere come funziona linguisticamente.

Non credo di aver mai fatto un lavoro esclusivamente bidimensionale. Anche nel periodo in cui l'oggetto si appiattisce resta un residuo di tridimensionalità, sia nell'uso della scansione formale, sia nelle varianti di colore che danno il valore della profondità.

BT Che cosa l'ha spinto a sottrarre il colore "cosmetico", gli smalti, per inserirlo all'interno dell'impasto ceramico?

NG La caduta del rivestimento ceramico con smalti e colori – che peraltro non è mai stato usato per "abbellire" l'opera – si verificò per "andare a vedere cosa accadeva senza la pelle", quindi da una esigenza di riconquistare la terracotta nella sua primarietà e nudità. In seguito mi accorsi di disporre di poche varianti per la mia idea di scultura-colore. Fu così che dovetti preparare impasti con immissione di ossidi coloranti. Ottenni il risultato di avere, in una sola cottura, colori inusitati. Il secondo momento, in sostanza, è un tornare sull'oggetto con una minore carica espressiva. Ho voluto evitare il "depotenziamento" energetico nel tempo e raggiungere una unità più immediata tra il fare e il risultato.

BT Quale ruolo ha la componente artigianale all'interno del suo lavoro?

NG Il mestiere, come possesso di una tecnica specifica, non è stato da me enfatizzato, ma ritengo che sia indispensabile conoscere bene il proprio mezzo espressivo, soprattutto quando lo si vuole corrispondere a un'idea dell'arte. Non si può negare o modificare ciò che non si conosce. Mi considero una buona artigiana, nell'accezione classica del termine, ma libera dalle pratiche abitudinarie che gli artigiani amano perpetuare.

BT In che modo concepisce il rapporto tra natura e artificio?

NG Istituire un rapporto di avvicinamento e di allontanamento tra il dato fenomenico e l'elaborazione mentale e fattuale; questo in senso lato. Se si riferisce al mio lavoro intendo il naturale più vicino a una prima elaborazione umana: la terracotta. All'artificio appartengono tutti quei processi di natura mentale e operativa più sofisticati. In sostanza le terre costruite in laboratorio, il tipo di aggregazione spaziale, gli elementi concettuali presenti nel mio lavoro sono arte-fatti. Il dato naturale viene manipolato per un fine altro dalla natura.

BT Per quale motivo ha scelto proprio il materiale ceramico, carico di una forte componente di imprevedibilità, per portare avanti una ricerca così puntuale e rigorosa del rapporto tra modulo, materia e spazio? E in che modo concilia l'apparente contraddizione tra la massima programmazione al livello di dosaggio di ossidi e di argilla, e la altrettanta imprevedibilità dell'esito dato dall'incognita della cottura?

NG È il materiale ceramico che ha scelto me. Andai in una fabbrica di maioliche per curiosità e da allora sono rimasta catturata dalle molteplici possibilità combinatorie e di sperimentazione del mezzo. Abituata alla dialettica delle idee, forse avevo bisogno del massimo coinvolgimento "terrestre", con tutte le sue implicazioni di ordine esistenziale e pragmatico. Sono andata alla ricerca della "ceramicità", più che della ceramica, come del resto potevo andare alla ricerca dell'essenza di un problema teorico. La mitologia del fuoco e della sua imprevedibilità scaturisce dal fatto che un materiale cambia a un certo punto di natura. E impressiona sempre. Ora l'imprevedibilità dipende da fattori sia umani che tecnici, che non posso qui elencare. Il prevedere un certo risultato e il compiere correttamente determinati procedimenti sono strettamente legati e c'è una sufficiente garanzia per la riuscita di un lavoro. Il margine di scarto è di natura poetica. Questo vale per i procedimenti artistici della tradizione occidentale. Imprevedibile, che nel mio lavoro ha avuto la punta più alta negli anni '60, è valorizzato dalle poetiche orientali con il peso dato al caso, se c'è una colatura in più o una bella crepa, va bene lo stesso. Se a me, che combatto con gli angoli, con l'ortogonale, con le varianti di forma e di colore salta un pezzo, salta il progetto... e la poesia.

BT In Note su quindici anni di mia ricerca in ceramica ci aiuta a leggere la Sua opera tracciando un percorso che mette in luce i momenti essenziali della Sua ricerca. Quali sono le Sue considerazioni a distanza di tempo? E, soprattutto, può focalizzare i momenti della Sua ricerca negli ultimi quindici anni, dal '76 a oggi?

NG Sono ancora convinta di ciò che scrissi nel '76. Nell'ultima personale alla Galleria Rondinini

di Roma era presente il Modulare Due del 1968. Nelle Note esaltai il bleu dandogli una valenza “mentale”, come elemento non naturalistico. Rivedendolo mi sono accorta che quel bleu Sevres è il colore della più pura tradizione ceramica. Il bleu è stato utilizzato da sempre sia in Oriente che in Occidente.

Per definire la ricerca degli ultimi quindici anni dovrei scrivere un trattato. Altri mi hanno letto. Comunque se devo caratterizzarla in poche parole, sottolineerei un aspetto più rabdomantico e quindi più libero. Dopo il rigore estremo ci si può permettere anche di viaggiare all'interno del proprio mondo. Con il passare del tempo, pur restando fedele alla mia immagine, ho scoperto che la curiosità è una fonte inesauribile di ricchezza e che la consequenzialità logica non esclude l'immaginazione.

BT Simonetta Lux, nel saggio critico per la mostra alla Galleria de'Serpenti, definisce la Sua un'opera «a misura d'uomo». Cosa ne pensa?

NG Dalla riflessione filosofica ho appreso il senso della finitezza umana. Conquistare il senso del limite è un atto di autocomprensione delle proprie possibilità e, direi, il senso della modernità. Il fare allora diventa a misura di essere umano, evita l'aulicità e si dispiega in una tensione metodologica disinteressata in cui potersi riconoscere. Il soggetto che opera si pone nella condizione di sapere e nel contempo di allarme del saputo, per cui vive una condizione rischiosa dove il dire o il fare si misurano non con il più, ma con il meno. É una sorta di ascetismo alla rovescia: non lo sguardo in su, ma in giù.

BT La Sua ricerca è caratterizzata da un atteggiamento riflessivo e analitico del fare arte. Per dirla con Menna, Lei fa «arte e contemporaneamente il discorso sull'arte», focalizzando la Sua attenzione su un'area operativa limitata. Tutto questo, a mio parere, costituisce la continuità del Suo lavoro dagli anni '70. Ma, mentre negli anni '70 questo discorso era più evidente nelle composizioni modulari che trovavano una collocazione spaziale di tipo ambientale, ora questa analisi viene condotta in modo più nascosto, per lasciare emergere un'immagine unitaria. Sembra che le componenti del linguaggio analizzate negli anni '70 vengano ora ricomposte in una unità. Mi può parlare della Sua ricerca nei lavori più recenti e di questo riaffioramento dell'immagine negli anni '80?

NG L'atteggiamento riflessivo dipende dal carattere e da un'attitudine coltivata con lo studio. Ho sempre sotto mano qualche testo teorico che mi nutre intellettualmente e in cui cerco una ragione di ciò che mi accade intorno. Per esempio, nel momento di massima eccentricità degli anni '80, ho cercato di capire le tesi del postmoderno attraverso Foucault, J.F. Lyotard, J. Baudrillard ecc. e il concetto della relativizzazione totale e quindi del tutto possibile in arte. Di contro però mi sono interessata anche alle tesi di J. Habermans e alla difesa del concetto di un continuum della modernità, e in un momento in cui i segni erano alla deriva, ricordo che leggevo Il senso dell'ordine di E.H. Gombrich. Disponiamo di un ricco deposito di categorie di configurazioni cui si ricorre

nel momento del bisogno. Noto con piacere che in questi due ultimi anni c'è una ripresa di studi seri che denunciano la "relatività" di talune posizioni che avevano accantonato una possibile critica del giudizio.

La continuità del mio lavoro si snoda su una oscillazione: autonomia e significato dell'opera e su una convinzione: muore qualcosa per rinascere sotto altra forma; mi riferisco agli azzeramenti e alle limitazioni di aree operative compiuti, che ritengo siano stati necessari per risalire alle origini. Tutto ciò che si sperimenta come continuità, oppure come mutamento dipende, tra gli altri fattori dalla nostra capacità di ricordare e di dimenticare. Se penso alla fine degli anni '70 del mio percorso, penso alla "leggerezza" con cui ho raccolto i reperti di ceramica greca e il modo in cui li ho catalogati: in punta di matita, appena citati il luogo, la natura, la cultura, l'orientamento. Sono dei primi anni '80 gli elementi compositi (losanghe) in cui compaiono spostamenti di colore, luce e ombra; "figure" sempre, che suggeriscono percorsi visivi più immediati. Il ciclo Argos degli stessi anni ripropone modanature colte al limite del dato decorativo, in cui si può cogliere il continuum, il non finito, la citazione di ordine architettonico e via di seguito. Certamente accolgo l'entrata di elementi metaforici che avevo cercato di buttare fuori dalla porta, ma con circospezione. Opera 1983 è il risultato dell'aggregazione di varianti minime e di un calcolo esasperato di quantità di colore, eppure rimanda a qualcos'altro; così per Akyarlar (fatta al rientro dalla Turchia) con la dualità del primario e dell'arabesque. La Celeste è stata preceduta da una serie di Orizzontini e di Calotte (da un viaggio a Matmata in Tunisia). La geometria (triangolo e semisfera) si stempera in qualche concessione di natura sensibile. Verso la fine degli anni '80, provocatoriamente, ho riaffermato il principio costruttivo con il ciclo Memoria e costruzione e la serie delle Anfore e della Scultura, il cui tema del vaso rovesciato rimanda all'origine della ceramica. Non manca il «colpo di scena» per avere «spazi ampi da praticare» (dalle Note del 1976). Per l'opera Senza titolo o la Grande soglia ho adoperato due elementi costruttivi del 1977. Le componenti dell'analisi non si perdono, entrano di volta in volta a far parte del tutto. Non credo nella separazione netta dei vari momenti di una storia di lavoro.

BT Qual è stato il Suo rapporto col Minimalismo?

NG Del Minimalismo ho apprezzato la progettualità e il rigore costruttivo, ma ho rifiutato il titanismo e «quel carattere di statement paranoide» di cui parla Marisa Volpi nel 1978. Anche se il contemporaneo è planetario, non si può travasare il modo di fare da una cultura all'altra. In USA ho visto graticole e porcellini alti venti, trenta metri, insegne sbalorditive. Il Minimalismo forse mi ha dato coraggio per affrontare problemi costruttivi, ma nella dimensione e nel rigore di una tradizione più vicina alla mia formazione.

BT Alcuni titoli di opere recenti rimandano a un mondo mitologico e arcaico. Qual è il Suo rapporto col passato? Penso a opere come Omaggio a Ebla.

NG Dalla fine degli anni '70 si affacciano interessi di diverso tipo, soprattutto ho sentito l'esigenza

di conoscere più profondamente la cultura mediterranea. Un viaggio nelle coste dell'Asia Minore fu rivelatore. Ero a Akyarlar, poco distante da Bodrum (Alicarnasso) e da Mileto. L'aria era tiepida, impalpabile, i confini tra mare e cielo confusi; ho sentito l'immobilità del tempo e ho capito perché proprio in quelle coste è nato il pensiero occidentale, il primo tentativo fatto dall'uomo di darsi una ragione delle cose. La riflessione nasce dallo stupore suscitato dalle cose, come dice Platone. I segni sparsi nel passato vivono con noi, l'essenziale è che non costituiscano un bagaglio pesante da trasportare. Più che di mondo mitologico e arcaico io parlerei di archetipi che agiscono a livello profondo. E io mi guardo bene dal rimuoverli. Caso mai la tensione è di dare forma ad archetipi contemporanei, il che è una proposizione quasi utopica. L'Omaggio a Ebla (Tecnoebila) è una scommessa con il futuro e un'archeologia del presente. Riusciranno, se le troveranno tra diecimila anni, a situare le mie tavolette al loro giusto posto, visto che i segni impressi con il rullo – come facevano gli Eblati –, sono stati fatti con mascherine di rifiuti tecnologici?

BT La Sua ricerca si è sviluppata con grande coerenza ed essenzialità. Il materiale ceramico ha quasi negato se stesso, la piacevolezza della materia, delle impronte, delle bruciature, per un'essenzialità minimale. Ma ho sempre notato, in modo più evidente nei lavori recenti, ad esempio Celeste, una sensibilità estremamente pittorica. Lavorando con forme che tendono ad appiattirsi, Lei tende a esibire le loro qualità di superficie, è d'accordo?

NG Ho negato le piacevolezze del materiale. La ceramica si presta a porgere tutta la sua intrinseca bellezza. È un materiale generoso, che soddisfa le qualità più sensorie di chi lo lavora e poi è un materiale carico di simbologia, che fa parlare con troppa enfasi di terra, acqua, aria e fuoco con la nostalgia del primo vasaio. Quando dico che può rappresentare una trappola mi riferisco all'"alta cucina" di taluni ceramisti che si gratificano con gli effettacci. Ho sempre pensato: attenzione che si cammina sul filo del rasoio, basta poco per precipitare. Naturalmente questa è una mia posizione, non nego ad altri di servirsi delle proprie virtù ceramiche. È che la massima attenzione sulle qualità cosmetiche porta a uno sfibramento dell'oggetto. C'è una sorta di edonismo che allontana dall'arte. Da quando ho iniziato a lavorare con le terre e gli ossidi la qualità della superficie si è potenziata, ma non è disgiunta dalla forma tridimensionale, sia pure, talvolta, ridotta. Sono stata attenta alla texture come variante; penso all'uso di materiale di diverso tipo: granuloso, semi-refrattario, più raffinato - quasi setoso per l'assorbimento o meno della luce e degli ossidi coloranti. In terracotta non si può disgiungere la forma dalla superficie e tanto meno dalla scultura-colore. C'è un oggetto che volevo intitolare La pelle dell'anfora (poi Superficie), ma fa parte della fine di un ciclo.

BT Il gioco dell'invenzione si allinea alla scienza del numero (Sinisi, 1978). La Sua ricerca comprende, a mio parere, anche una componente gioiosa, quasi ludica, che riporta al mondo dei bambini, alle costruzioni primarie, inventate, ma rigorosamente geometriche (penso al ciclo di Memoria e costruzione). È d'accordo?

NG Se il mio lavoro riesce a comunicare energie positive io sono contenta. Chi ha detto che

bisognerebbe avvicinarsi alla naturalezza dell'infanzia? I bambini entrano nel Perimetro, mentre gli adulti se ne guardano bene. Gli elementi primari hanno nella combinabilità una componente ludica a seconda di come vengono intesi. Il montare e lo smontare dei bambini è molto diverso dalla sintesi compositiva o sintattica utilizzata per un fine. Il concetto di gioco è molto misterioso e sfuggente. Memoria e costruzione non è un gioco.

BT In che modo convivono l'elemento razionale e quello intuitivo?

NG In modo dialettico. Conosco le "intermittenze della ragione", come dice Simonetta Lux. Credo nell'attitudine eidetica, altrimenti non potrei spiegarmi, con la ragione, perché faccio questo lavoro.

BT Ognuno di noi ha dei padri spirituali. Quali sono state le opere del passato o del presente che l'anno più influenzata e a chi le si sente più debitrice?

NG Devo molto a John Dewey, *Arte come esperienza*, a Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, a Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*. Le opere e gli artisti del passato e del presente glieli lascio immaginare.

IV.4 Nino Caruso, ceramista e progettista di moduli per l'architettura: sintesi innovativa di arte, disegno industriale e tecnica costruttiva

Il XX secolo rappresenta per l'uso della ceramica nell'architettura uno straordinario laboratorio tecnico e formale all'interno del quale grandi maestri ricercano e sperimentano soluzioni innovative, in grado di conferire originalità ed espressività agli spazi del paesaggio urbano, facendo ricorso alle infinite possibilità segniche, cromatiche e materiche del materiale ceramico, nonché alle sue straordinarie capacità di resistenza, inalterabilità e durevolezza. Ne sono esempio moltissimi casi eccellenti, tra i quali gli interventi liberty nell'architettura tosco-emiliana termale e residenziale di Galileo Chini, l'edificio organicista della fabbrica ceramica Solimene di Paolo Soleri a Vietri sul Mare, la perfetta integrazione di spazio, forme e colori della Casa di Asger Jorn ad Albisola, i rivestimenti di maioliche disegnati da Gio Ponti per l'Hotel Parco dei Principi di Sorrento, il piastrellato bianco integrale pensato da Nanda Vigo per il Museo Remo Brindisi di Lido di Spina e così via. In questo panorama si inserisce, in una posizione di indubbio rilievo, la ceramica modulare dell'artista ceramista Nino Caruso, il quale, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, sviluppa una produzione innovativa sia sul piano estetico che su quello tecnico e applicativo, che modifica il concetto tradizionale d'uso architettonico del materiale fittile.

Diversamente dalle indagini condotte in questo settore da altri artisti e designer, Caruso ripensa, infatti, il modulo ceramico di rivestimento in termini tridimensionali e ne potenzia il campo d'applicazione facendone l'unità base per la costruzione di superfici architettoniche integrate alle strutture dell'edificio oppure di presenze plastiche destinate all'arredo e alla qualificazione artistica dello spazio urbano. Grazie all'invenzione di un'originale tecnica scultoria, a partire da modelli di

forma foggiate in polistirolo espanso e tradotti in ceramica con metodi artigianali (colaggio in calchi), il ceramista crea multipli ceramici che, organizzati in strutture compositive basate su una logica addizionale, possono estendersi infinitamente nello spazio e configurarsi come pareti-scultura e bassorilievi-continui, nonché come elementi funzionali alla vivibilità dei luoghi pubblici o come vere e proprie sculture “abitabili”, in relazione dialettica con i luoghi e la storia della città e del paesaggio. La prefigurazione delle ampie possibilità di sviluppo di questa tipologia scultoria modulare in campo architettonico stimola Caruso a ricercare modalità più rapide, efficaci ed economiche di riproduzione dei propri multipli ceramici, da cui il lavoro in sinergia con alcune industrie ceramiche (CAVA e Marazzi) e la produzione avanguardistica su larga scala di moduli ceramici, che sono impiegati nella realizzazione di pregevoli interventi architettonici, riscuotendo attenzione e apprezzamento internazionali. In tal senso, come scrive Gillo Dorfles, «l’opera di Nino Caruso, costituisce, dunque, un esempio singolare di interferenza ed osmosi tra lavoro manuale e industriale, tra esperienza tecnologica e fantastica, tra aleatorietà ideativa e meticolosità realizzativa».⁸³⁴

Persuaso che per innovare l’arte ceramica sia necessario ripensarla non solo dal punto di vista tecnico e stilistico, ma anche da quello produttivo, Caruso riesce a restituire dignità e futuro a un mestiere e a una materia considerati in quel momento storico anacronistici rispetto ai più valorizzati processi industriali e materiali di natura sintetica⁸³⁵ e allo stesso tempo a fornire una risposta concreta alla volontà di emancipazione culturale del prodotto ceramico industriale, facendone uno strumento di qualificazione estetica degli spazi quotidiani del vivere.

Inoltre egli intercetta e risolve almeno due questioni centrali del dibattito culturale contemporaneo: la prima, consistente nell’istanza al superamento della scissione tra ambiti disciplinari diversi della ricerca, attraverso l’individuazione di un metodo e di un prodotto che rappresentano un punto di convergenza tra arti visive, architettura e design industriale; la seconda centrata sull’esigenza da parte dell’artista e progettista di prendere in carico la dimensione sociale del proprio ruolo, che, anche grazie alla spiccata sensibilità politica di Caruso, si manifesta, oltre che come assunzione di un’idea aperta, moltiplicata e collettiva dell’oggetto d’arte, sotto forma di un approccio lavorativo basato sulla condivisione dei saperi e degli intenti e sul costante confronto con l’altro, sia attraverso la divulgazione della cultura ceramica, che mediante il dialogo con operatori di ambiti di attività affini al proprio.

In particolare, sebbene estesa a un ampio arco cronologico che dagli anni Cinquanta si estende

⁸³⁴ VILLA 1989, p. 10.

⁸³⁵ Vale a titolo esemplificativo il caso dell’artista Enrico Baj che, nel 1969, espone nella mostra *Plastics 1967-1969*, alla galleria Marconi di Milano, lavori realizzati con materiali industriali come pvc, polietilene, poliestere, alluminio, enfatizzati dal titolo dell’evento e impiegati per reinventare anche oggetti tradizionali, come la cravatta.

ai nostri giorni, l'attività artistica di Caruso si concentra maggiormente sulla produzione in grande serie di plastiche ceramiche a uso dell'architettura nel decennio compreso tra la metà degli anni Sessanta e la metà dei Settanta, nel quale il ceramista intrattiene intensi rapporti con l'industria ceramica. In seguito il mutare della congiuntura economica determina l'esaurirsi dell'esperienza e il suo rientrare, salvo occasionali deroghe, nei ranghi di un fenomeno artistico sganciato dalla logica produttiva industriale, seppure sempre fortemente orientato all'interazione con lo spazio culturale e fisico della collettività.

Ciò nondimeno l'originale metodologia messa a punto da Caruso riscuote a livello globale un notevole interesse del mondo artistico e accademico, con il conseguente svilupparsi intorno alla figura del ceramista di numerose occasioni internazionali di scambio culturale, grazie alle quali di rimando entrano a far parte del patrimonio ceramico italiano, per intermediazione dell'artista, capacità e saperi di altri paesi, come nel caso dell'antichissima tecnica Raku da lui introdotta nel nostro Paese e oggi largamente diffusa e praticata.

IV.4.1 Esplorazioni e scoperte nell'universo ceramico, tra razionalità e mito

Nato in Libia da genitori siciliani, Nino Caruso (fig. IV.15) (Tripoli, 1928 - Roma, 2017) si avvicina alla ceramica a partire dai primi anni Cinquanta, quando, essendo stato espulso dal paese natio per motivi legati al suo attivismo sindacale e politico,⁸³⁶ è accolto a Roma dall'artista e amico d'adolescenza Salvatore Meli.⁸³⁷ Questi possiede già una consolidata esperienza e reputazione nel campo della ceramica d'arte e il suo atelier ha sede a Villa Massimo, lungo la via Nomentana di Roma, dove, dal secondo dopoguerra, sono insediati coi propri studi alcuni dei protagonisti della scena artistica italiana, come Giuseppe Capogrossi, Renato Guttuso, Leoncillo Leonardi, Marino Mazzacurati, Emilio Greco.⁸³⁸ Assunto come aiutante dall'amico Meli, Caruso – che si è formato alla scuola professionale per periti industriali di Vittoria, in Sicilia, e ha trascorsi di tornitore

⁸³⁶ Dirige il clandestino Partito Comunista Libico in lotta per l'indipendenza del Paese.

⁸³⁷ Lo stesso Meli aveva a sua volta dato principio alla propria attività artistica grazie alla disponibilità dell'amico e conterraneo (di Comiso) Salvatore Fiume, che lo aveva accolto presso il suo studio a Canzo, in Brianza, da dove il ceramista si era poi trasferito, alla fine degli anni Quaranta, a Roma. Qui aveva frequentato l'ambiente artistico (Capogrossi, Guttuso, Leoncillo) e fatto da assistente a Marino Mazzacurati, prima di mettersi in proprio.

⁸³⁸ Palmiro Togliatti, Ministro di Grazia e Giustizia del Governo provvisorio del dopoguerra, predispose l'assegnazione degli atelier dell'Accademia Tedesca di Villa Massimo agli artisti italiani che si erano attivati nella Resistenza. Così nel corso del primo decennio del dopoguerra, la Villa divenne sede degli studi di diversi artisti – oltre a quelli già menzionati, Caruso ricorda anche i pittori Aldo Caron e Guido La Regina – e punto d'incontro per l'ambiente artistico e intellettuale romano, frequentato, tra gli altri, da Carla Accardi, Cesare Zavattini, Enrico Prampolini, Alberto Moravia, Carlo Levi e dai critici d'arte Corrado Maltese, Stefano D'Arrigo e Antonello Trombadori.

meccanico nell'industria automobilistica – entra “inaspettatamente”⁸³⁹ in contatto con il vivace ambiente artistico romano, che esercita su di lui una forte fascinazione. Inizialmente offre il proprio sostegno materiale alla realizzazione di alcuni lavori di Meli, Capogrossi e Mazzacurati e frequenta l'*entourage* intellettuale di Villa Massimo e i principali luoghi d'incontro degli artisti, intorno a via del Babuino e a piazza del Popolo, pervasi in questi anni da un clima di fervore culturale e ideologico, che spesso si coagula nella disputa tra astrattismo e arte figurativa, ma – come racconta lui stesso⁸⁴⁰ – un sentimento di inadeguatezza, legato all'incertezza del proprio *background* culturale, gli impedisce di esprimere apertamente le proprie idee artistiche e di manifestare la propria, già avvertita, inclinazione creativa.

Nel 1953 è a Casale Monferrato per il servizio militare e qui, nelle ore libere, prende a frequentare la manifattura ceramica Scuola Italiana Ceramiche (S.I.C.), dove ha l'opportunità di ampliare la sua conoscenza dei processi ceramici (foggiatura al tornio, stampaggio e colaggio in forme di gesso). Comincia così, «senza la preoccupazione del giudizio degli artisti di Villa Massimo»,⁸⁴¹ a manipolare l'argilla e a praticare la tecnica di foggiatura a colombino, osservata da Meli. Un anno dopo, rientrato a Roma, ottiene da privatista il diploma di Maestro d'Arte presso l'Istituto Statale d'Arte Silvio D'Amico e tra la fine del 1954 e l'inizio del 1955 avvia un piccolo laboratorio (fornito di forno per la cottura delle ceramiche), in condivisione con il giovane pittore Duilio Rossoni, in un seminterrato di via Ruggero Fauro. Qui, nonostante lo scarso riscontro commerciale dei suoi lavori, si dedica con molto entusiasmo e determinazione alla ricerca tecnica e formale nell'arte fittile, esponendo la sua prima produzione nel 1956 in una personale alla Galleria dell'Incontro, presentato da un testo critico dell'amico Guttuso.⁸⁴² In questa fase il pensiero creativo di Caruso ha il proprio *focus* nella forma archetipica del vaso, che l'artista sviluppa come plastica scultoria, facendo ricorso alla tecnica del colombino per elaborare forme libere, di matrice organicista, talvolta di grandi dimensioni, sulle quali sperimenta effetti materici di superficie, dalle colorazioni terrose. Da questo momento prende avvio la carriera espositiva con partecipazioni ai principali concorsi ed esposizioni di ceramica contemporanea, come il Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza e la Biennale d'Arte Ceramica di Gubbio, che gli procurano i primi incoraggianti riconoscimenti. Allo stesso tempo, pressato dalle necessità economiche e aperto a

⁸³⁹ L'avverbio fa riferimento al titolo dell'autobiografia dell'artista, *Una vita inaspettata* (CARUSO 2016).

⁸⁴⁰ Cfr. par. VI.4.4.

⁸⁴¹ CARUSO 1997, p.n.n.

⁸⁴² In realtà la mostra si chiude a pochi giorni dall'inaugurazione perché in una delle notti seguenti un incendio distrugge tutto, ma proprio questo incidente – che procura la perdita, oltre che delle ceramiche dell'artista, di alcuni disegni di Guttuso, che erano stati depositati in galleria dopo una precedente esposizione – offre al giovane Caruso l'opportunità di attirare su di sé l'interesse della stampa, che nel dare notizia del danno subito dal famoso artista Guttuso menziona anche lo sconosciuto artista Caruso.

ogni tipo di esperienza lavorativa, Caruso collabora con ingegneri e architetti, realizzando pannelli ed elementi decorativi per l'architettura e prendendo così familiarità, grazie alla frequentazione dei cantieri, con le tecniche del lavoro edile. Così, pur conservando con la materia ceramica «un rapporto costante “organico” integrante con la sua personalità»,⁸⁴³ avendola eletta a territorio privilegiato della sua ricerca estetica, l'artista si interessa anche ad altri materiali, come il legno, il cemento e il ferro, quest'ultimo impiegato nel Monumento alla Resistenza di Pesaro (1963-64), grazie al quale nel 1964 ottiene il premio *In/arch*, istituito dalla rivista «L'architettura. Cronache e Storia» di Bruno Zevi.

Nel 1964 Caruso trasferisce il proprio atelier nell'antico complesso monastico del Pio Sodalizio dei Piceni (piazza San Salvatore in Lauro a Roma), già sede dell'importante scuola di ceramica Fiamma, dell'architetto Ferruccio Palazzi, frequentata negli anni Venti e Trenta anche da Duilio Cambellotti. Nello stesso anno Caruso entra a far parte del World Crafts Council, intervenendo al primo W.C.C. Congress, dove viene eletto membro del consiglio direttivo, carica che ricopre fino al 1968. Intanto la conclusione nel 1965, dopo un impegno di circa un anno, di un monumentale pannello ceramico (circa ottanta metri quadri) su disegno di Renato Guttuso, per la Banca Commerciale di Palermo, matura nell'artista la volontà di un rinnovamento nella metodologia operativa dell'opera ceramica e la ricerca di nuovi terreni di sperimentazione dell'invenzione creativa. Tale indagine conduce il ceramista all'invenzione di una metodologia assolutamente originale rispetto alle consolidate prassi ceramiche, non più a partire dalla manipolazione della materia prima argilla, bensì attraverso la modellazione di un materiale industriale, il polistirolo espanso. Grazie all'innovativa introduzione di questa tecnica, Caruso ottiene, infatti, risultati del tutto inediti sul piano funzionale e nondimeno perviene a un originale codice formale, improntato a una rigorosa astrazione. Tale novità d'approccio lo porta a ripensare l'oggetto d'arte ceramica come multiplo riproducibile in serie industriale e componibile in sistemi spaziali applicabili all'architettura e agli spazi urbani. Da questo momento il suo interesse si concentra sul settore della ceramica modulare con flessibilità d'uso nell'architettura e prende avvio un'intensa attività professionale nel design per alcune delle industrie ceramiche più all'avanguardia, i cui prodotti trovano applicazione, a partire dal 1968, in interessanti interventi architettonici.

Nel 1970 il ceramista ottiene la docenza di Progettazione Ceramica all'Istituto Statale d'Arte Silvio D'Amico di Roma, occupando la cattedra che era stata dello scultore Leoncillo Leonardi, prematuramente scomparso, incarico che mantiene fino al 1985. Continua in modo più libero e discontinuo l'impegno nella progettazione in collaborazione con svariate ditte di ceramica, sia da rivestimento che di oggettistica (D'AS, UDA, Musa, Cotto Impruneta, Villeroy & Boch). Contemporaneamente Caruso dedica moltissime energie all'organizzazione di eventi culturali

⁸⁴³ *Nino Caruso* 1975 b, p. 22.

finalizzati alla promozione dell'arte ceramica e alla trasmissione delle proprie conoscenze attraverso pubblicazioni scientifiche, seminari e *workshop* in Italia, dove fonda il Centro Internazionale di Ceramica, e presso Istituti e Università estere. L'attività creativa si nutre così anche degli stimoli e dei saperi raccolti nell'occasione dei suoi numerosissimi viaggi e degli scambi culturali intrattenuti con maestri ceramisti di diversa tradizione, come accade, ad esempio, in Giappone.

Dagli anni Ottanta il suo linguaggio artistico, pur avvalendosi del medesimo metodo di sviluppo del volume scultorio a partire dalla costruzione di forme a incastro ottenute dal taglio del polistirolo, si apre al recupero della policromia, della dimensione "domestica" della scultura, della forma-archetipo del vaso, nonché all'assunzione di tecniche (buccheri, terra sigillata) e di elementi architettonici e motivi iconici di provenienza archeologica, soprattutto etrusca e magno-greca, come steli, colonne, portali, cornici, scudi, sarcofagi, seggi, presentati a partire dalla personale *Omaggio agli Etruschi*⁸⁴⁴ del 1985 a Orvieto (fig. IV.16). Proseguono parallelamente e senza interruzione le sperimentazioni nel campo della scultura ambientale, con svariati interventi monumentali e architettonici realizzati sempre con logica modulare, come il *Muro Scultura* per l'Istituto Italiano di Cultura a Tokyo (1981), l'atrio del municipio di Ogahara e il *Bassorilievo Continuo* dell'Ospedale di Tokai in Giappone nel 1984, con elementi modulari in porcellana realizzati in collaborazione con Shino Toseki di Kyoto, la *Fonte di Giano* a Torgiano (1986), il *Bassorilievo Continuo* per la International Cars di Latina (1989), il *Bassorilievo Continuo* per la piazza delle Erbe di Pachino (1990), il rivestimento parietale per la stazione ferroviaria Feve-Renfe⁸⁴⁵ di Gijón, in Spagna (1994), il *Portale di Dioniso* a Brufa (1994), il *Portale Mediterraneo* a Villa Glori a Roma (1997). Nel 2002, realizza l'intervento monumentale della *Rotunda* (fig. IV.17), nella città di Coimbra, in Portogallo, un sistema di venti elementi scultorei a sviluppo verticale, ottenuti dall'assemblaggio di moduli ceramici realizzati industrialmente a trafilatura da un'azienda di Porto. Si tratta dell'ultimo intervento di allestimento permanente di strutture architettoniche. In seguito il ceramista tende a privilegiare alla scultura modulare astratta, di matrice tecnicistica e geometrizzante, la modellazione manuale dell'argilla, dando vita a pezzi unici dalle forme nuove e più morbide, che attingono all'universo onirico e della memoria, sulle quali sperimenta inediti e delicati effetti cromatici e di superficie, ottenuti grazie al sapiente controllo del fuoco di cottura.

⁸⁴⁴ Mostra personale *Omaggio agli etruschi*, Palazzo Massari (Galleria d'Arte Massari I) e Palazzo dei Diamanti, Ferrara, dal 31 agosto al 30 settembre 1985.

⁸⁴⁵ Nel 1992 Caruso vince un concorso indetto dal Comune di Gijón per la riqualificazione dell'edificio della stazione Feve-Renfe, in seguito al quale realizza, in collaborazione con gli architetti Julio Redondo e Francisco Arenas, un progetto per un rivestimento parietale, eseguito dai ceramisti del locale Centro Textura, a partire da prototipi realizzati dall'artista in polistirolo. Si tratta di un sistema di otto moduli in argilla naturale refrattaria locale, dalle tonalità ferruginose, ottenuti per stampaggio ad alta pressione a secco e cotti a 1250°C, che sono composti sulla superficie secondo uno schema predisposto dallo stesso Caruso.

IV.4.2 *Dialogo interdisciplinare, didattica e divulgazione*

L'ingresso nel World Crafts Council e la partecipazione al primo congresso – che si tiene presso la Columbia University di New York (8-19 giugno 1964) – e alle successive assemblee generali (Montreux, 1966 e Lima, 1968) dell'organismo internazionale, che riunisce i delegati del settore artigianale di cinquanta paesi del mondo, costituiscono per Nino Caruso, oltre che un'occasione fondamentale di confronto e conoscenza, uno stimolo notevolissimo ad ampliare gli orizzonti professionali, sia tramite l'innovazione dei processi, dei linguaggi e degli esiti applicativi della ceramica, che soprattutto attraverso la partecipazione a una dimensione associativa del mestiere e l'intessitura di nuove connessioni tra l'arte del fuoco e altri ambiti culturali e di attività. Come scrive lo stesso Caruso in un articolo su «La Ceramica» dell'agosto del 1964:

«Gli artigiani americani operano in un clima di grande entusiasmo. In tutti gli Stati sorgono scuole per formare una base artigiana nel Paese. Una infinità di scambi di esperienze estetiche e tecniche, avvengono in una atmosfera di collaborazione franca e libera, senza i pregiudizi e le chiusure ancora di tipo medievale che esistono da noi. È un esempio che noi, in Italia, dovremmo seguire per superare i concetti di cultura di “Bottega medievale” (cosa assurda oggi in un mondo moderno che subisce variazioni tanto repentine a causa dei moderni mezzi di comunicazione di cui dispone) che ancora informano il nostro lavoro».⁸⁴⁶

Da tale constatazione nasce la determinazione a superare l'atteggiamento di diffidenza e rivalità imperante nell'ambiente professionale e in quello dell'istruzione artistica in Italia per affermare invece un approccio culturale aperto, dinamico e moderno. I trascorsi politici e sindacali del ceramista forniscono un ulteriore impulso all'impegno da allora profuso da Caruso nella promozione di momenti di crescita professionale, di scambio e di relazione tra attori della medesima area disciplinare, nonché nel riconoscimento sociale e nella valorizzazione culturale del proprio lavoro attraverso occasioni di visibilità da estendersi a tutto l'ambiente artistico e artigianale. Obiettivi ai quali risponde la fondazione del Centro Italiano delle Produzioni d'Arte (C.I.P.A.), nato nel 1966 a Genova, in occasione della prima edizione della mostra-pilota *Eurodomus*, organizzata da Gio Ponti, per favorire il rinnovamento dell'artigianato artistico e il suo inserimento nella cultura moderna. Caruso, che ne è il promotore, coinvolge nell'iniziativa rappresentanti del mondo dell'artigianato artistico e del design, come Federico Bonaldi, Renata Bonfanti, Franco Bucci, Federico Fabbrini, Guido Gambone, Sandra Marconato, Pompeo Pianezzola, Gigi Sabadin, Ivo Sassi, Alessio Tasca, Nanni Valentini, Carlo Zauli e Gio Ponti, che è insignito della presidenza onoraria. Tuttavia a dispetto delle speranze e delle energie profuse nel progetto, l'esperienza si esaurisce nella sola partecipazione del gruppo ad alcuni eventi espositivi, mentre si rivela inefficace al conseguimento di una reale e stabile cooperazione e condivisione di intenti tra i membri

⁸⁴⁶ CARUSO 1964, p. 58.

dell'associazione. Per questa ragione Caruso decide di ampliare su scala internazionale la propria rete di dialogo e cooperazione e, nel 1968, nella stessa sede romana del proprio studio, fonda il Centro Internazionale di Ceramica, nel cui comitato direttivo⁸⁴⁷ coopta illustri ceramisti di cinque Paesi, e qui, fino al 1985, tiene *workshop* estivi di formazione ceramica, conferenze e incontri specialistici finalizzati a incentivare la ricerca tecnica e formale nell'arte del fuoco.

Sul piano dell'attività culturale riveste inoltre una rilevante valenza storica l'iniziativa, senza precedenti in Italia, di un convegno e di una competizione di progettazione internazionali, promossi e coordinati da Caruso, con l'imprenditore Mario Di Donato, nel 1969. In veste di direttore artistico dell'industria ceramica CAVA di Cava de' Tirreni, Caruso organizza infatti un concorso di design di nuove soluzioni decorative per piastrelle da rivestimento coll'intento di dare impulso al filone di ricerca da lui avviato in azienda con la creazione della *Serie Moderna* e finalizzato allo sviluppo di prodotti innovativi e dinamici, non solo sul piano tecnologico e funzionale, ma anche su quello estetico. Il concorso registra un'ampia partecipazione: 472 sono le opere partecipanti progettate da 127 autori provenienti da ogni parte del mondo. I criteri adottati dalla giuria – come precisato nel verbale e come confermato dagli esiti della selezione – valorizzano i progetti che, tenuto conto dell'ottimizzazione dei processi industriali, esaltano le facoltà combinatorie della programmazione modulare, offrendo una vasta gamma di risultati formali differenziati.⁸⁴⁸

L'esposizione dei progetti si tiene all'interno dello stabilimento CAVA, in concomitanza con il convegno internazionale (6-8 giugno 1969) sul tema *La Ceramica nell'Architettura*,⁸⁴⁹ ospitato in uno spazio della fabbrica, delimitato da pile di cassette contenenti piastrelle. Lo scopo dell'incontro è – come dichiara nel discorso d'apertura Mario Di Donato – favorire un confronto di idee per il rinnovamento del settore industriale ceramico, sulla base delle nuove esigenze culturali ed economiche espresse dal mercato contemporaneo, delle trasformazioni tecniche in atto nel mondo dell'edilizia e del diverso approccio globale al progetto degli spazi dell'abitare proposto da architetti,

⁸⁴⁷ «Il comitato direttivo [del CIC] è così composto: Nino Caruso, Italia (direttore); Edouard Chapallaz, Svizzera; Stig Linberg, Svezia; Paul Soldner, USA; Olivier Strebelle, Belgio; Tapio Virkkala, Finlandia» («Ceramica Informazione», 1968, p. 330).

⁸⁴⁸ Il primo premio del concorso è assegnato alla *Serie Quadro* dell'architetto Maria Luisa Belgiojoso di Milano, un sistema che offre illimitate possibilità di composizione basate sulle geometrie del rettangolo e del quadrato; il secondo all'opera *C/4 69* dell'architetto napoletano Ermanno Guida, il cui disegno del modulo base genera, nelle diverse composizioni, *pattern* sempre diversi, evocanti soluzioni di gusto tradizionale; infine, il terzo premio va all'architetto romano Franco Placidi, per l'interessante approccio figurativo del motivo che allude a un intreccio di fili in tensione.

⁸⁴⁹ Nel 1956, nell'ambito de Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza, si era tenuto un convegno dedicato al tema della ceramica nell'edilizia, che aveva trattato argomenti del tutto analoghi con il medesimo intento di favorire l'integrazione tra architettura e ceramica attraverso l'incontro e il dialogo tra industriali, artigiani, artisti e tecnici. Si vedano a proposito il numero di luglio della rivista «La Ceramica» del 1956 e il Bollettino Economico della Camera di Commercio di Ravenna del giugno dello stesso anno.

designer e artisti. Al convegno sono invitati a partecipare rappresentanti delle diverse categorie professionali, coinvolte di fatto oppure potenzialmente nella ricerca tecnologica, nel design, nella cultura del progetto, nella produzione, nella commercializzazione, nella comunicazione e nell'uso del prodotto ceramico. La CAVA provvede peraltro alla pubblicazione degli Atti,⁸⁵⁰ includendovi non solo le relazioni dei conferenzieri, ma anche un report dei dibattiti apertisi a margine. Fondamentali si rivelano il coordinamento e gli interventi del principale promotore dell'iniziativa, Caruso, il quale – come anche nella relazione pubblicata su «Ceramica Informazione»⁸⁵¹ – auspica l'istituzione nelle aziende, sull'esempio di quanto realizzato alla CAVA, di gruppi di studio capaci di sviluppare soluzioni adeguate ai problemi posti da una società in continua trasformazione e da un mercato sempre più ampio, differenziato e culturalmente preparato. Egli sottolinea inoltre la necessità di una maggiore cooperazione tra pensiero creativo e industria ceramica, rivolgendosi ai colleghi artisti e progettisti e invitandoli a intrattenere un dialogo aperto con la produzione e a tener conto contestualmente dei bisogni funzionali ed espressivi dell'architettura, così da uniformare il proprio linguaggio formale a quello invalso nel progetto architettonico. Rimarca inoltre il peso di fenomeni come l'industrializzazione dell'edilizia e la globalizzazione culturale, che impongono alla produzione industriale un aggiornamento tecnologico continuo e un'apertura alle tendenze internazionali del gusto per ottenere un prodotto flessibile, competitivo e di alto profilo qualitativo.

L'evento di Cava de' Tirreni ottiene notevole eco sulle riviste di architettura e design e numerosi articoli – spesso accompagnati dalla riproduzione delle strutture modulari disegnate da Caruso e prodotte dalla CAVA – offrono un resoconto del concorso e dei lavori del seminario, come «La ceramica»,⁸⁵² che dedica alla manifestazione un ampio spazio.

A partire dagli anni Settanta si intensificano, con i viaggi all'estero, le occasioni di confronto e

⁸⁵⁰ Nel documento (CARUSO-DI DONATO 1969) sono presenti i seguenti interventi: l'architetto Adriano Cambelotti dell'Università di Roma delinea una *Storia dell'impiego della ceramica nell'architettura*; il tecnologo Tonito Emiliani illustra i progressi de *La scienza e la tecnologia al servizio della qualità del materiale ceramico per l'architettura*, con particolare riferimento alle ricerche condotte in seno al centro di studi da lui diretto a Faenza (Centro di Ricerche Tecnologiche per la Ceramica); l'architetto e designer Roberto Mango di Napoli sviluppa il tema *Ceramica e design: note per un approccio metodologico*; il pittore astrattista Eugenio Carmi di Genova parla di *Forma e colore nella ceramica*, sollecitando la ricerca all'ampliamento delle applicazioni funzionali della ceramica, piuttosto che all'innovazione estetica delle tipologie esistenti; l'architetto e designer Ennio Lucini di Milano affronta l'argomento del *Design nelle superfici ceramiche* e sottolinea l'importanza di avere una visione progettuale globale dell'ambiente e non limitata alla piastrella; gli architetti Carlo Chiarini e Valter Bodrini presentano una doppia relazione su *La ceramica come elemento decorativo, funzionale ed espressivo nell'architettura*; infine, il ceramista svizzero Eduard Chapallaz tratta il tema *Integrazione della ceramica d'arte nell'architettura, esempi in Svizzera* difendendo il principio di autonomia dell'opera d'arte nell'architettura e dstando particolare interesse dei tecnici sia per la dimensione delle superfici ceramiche presentate che per quella degli elementi costitutivi.

⁸⁵¹ CARUSO 1969, pp. 182-183.

⁸⁵² SANGIORGI 1969, pp. 81-85.

approfondimento della cultura ceramica e all'insegnamento all'Istituto d'Arte di Roma si accompagna una notevole attività didattica extra-scolastica. Nel 1976, in seguito a una lettera del ceramista, la rivista americana «Ceramic Monthly» dedica un articolo al tema della ceramica modulare per l'architettura con riferimento all'originale metodologia operativa sviluppata da Caruso. In conseguenza della pubblicazione lo stesso è invitato a tenere un corso di un mese alla Towson State University di Baltimora e successivamente l'interesse sviluppatosi intorno alla nuova tecnica basata sul taglio del polistirolo procura all'artista ulteriori incarichi per *workshop* e conferenze presso numerose Università degli Stati Uniti e poi in altri Paesi: Giappone, Canada, Europa, Australia, Cina, Egitto, Corea.⁸⁵³

In alcuni casi l'insegnamento genera proseliti e il metodo viene adottato e replicato, talvolta con esiti interessanti, come nel caso delle ceramiche modulari dell'artista australiano Ian Dowling, che dopo la frequenza di un seminario con Caruso, tenutosi nel 1999 a Perth, in Australia, comincia a sperimentare la tecnica della creazione di modelli in polistirolo nella progettazione di oggetti di design e moduli per strutture-scultura a rilievo e a tutto tondo, con risultati che ben presto denotano una personalizzazione della ceramica modulare spaziale e un conseguente affrancamento dall'iniziale influenza formale del maestro italiano.

La visione aperta, il confronto con altre culture e la constatazione dell'assenza nel nostro Paese di una letteratura specialistica sulla ceramica, diversamente da quanto osservato ad esempio negli Stati Uniti,⁸⁵⁴ incoraggia Caruso a mettere la propria cultura ceramica a disposizione di altri

⁸⁵³ Dal 1976 al 2010, Nino Caruso ha tenuto corsi di scultura e conferenze presso: Towson State University, Baltimore, Towson; Ohio State University, Columbus, Ohio; University of Minnesota, Duluth, Minnesota; University of Colorado, Boulder, Colorado; Colorado State University, Fort Collins, Colorado; University of Washington, Seattle, Washington; Arizona State University, Tempe, Arizona; American University Washington D.C.; School of the Art Institute, Chicago, Illinois; Cranbrook Academy, Bloomfield, Michigan; Penn State University, Pennsylvania; Tyler School of Art, Roma, Italia; Haystack School of Crafts, Deer Isle, Maine; Factory of Visual Art, Seattle, Washington; San Francisco Art Institute, San Francisco, California; Irvin Studio, Culver City, California; Southern University of California, Los Angeles, California; State University of California, Los Angeles, California; California State University, Los Angeles, California; Ranch School of Art, Aspen, Colorado; American Institute of Architects, Washington D.C.; University of Georgia, Cortona, Georgia; Kyoto City University, Kyoto, Giappone; Traditional Center of Crafts, Shigaraki, Giappone; Architects Association, Nagoya, Giappone; Tokoname Art and Crafts Museum, Tokoname, Giappone; Crafts and Art Center, Tajimi, Giappone; Japan Architects Association, Tokyo, Giappone; University of Washington, St. Louis, Missouri; Centre de Céramique Bonsocours, Montreal, Canada; California State University, Long Beach, California; Rhode Island School of Design Providence, Rhode Island; Congreso Internacional de Cerámica, Talavera de la Reina, Spagna; Textura, Gijón, Spagna; Association de Artisanos, La Coruña, Spagna; International Seminar of Ceramic, Gaja, Portogallo; CENCAL, Caldas da Rainha, Portogallo; International Ceramic Festival, Mino, Giappone; George Washington University, Washington D.C.; European Ceramic Context, Bornholm, Denmark.

⁸⁵⁴ A proposito della letteratura ceramica nei Paesi anglosassoni, Caruso scrive: «ero meravigliato dal numero considerevole di pubblicazioni sulle tecniche ceramiche e il modo aperto con cui gli artisti fornivano

ceramisti o aspiranti tali anche attraverso la scrittura di testi divulgativi. Nel 1979 l'artista pubblica con la casa editrice Hoepli il manuale *Ceramica Viva*, che ottiene un immediato successo, dovuto soprattutto all'esposizione di nuove tecniche apprese da Caruso nel corso dei suoi viaggi e incontri. Seguono, con lo stesso editore, *Ceramica Raku* (1982), *Decorazione Ceramica* (1984), *Ceramica Oltre* (1997) e *Dizionario illustrato dei materiali e delle tecniche ceramiche* (2006). Il ceramista realizza inoltre per il Dipartimento Scuola Educazione della RAI, un programma in dieci puntate dal titolo *L'arte della ceramica* (1982). In alcuni casi le sue pubblicazioni forniscono ad altri ceramisti gli stimoli e gli strumenti di conoscenza sufficienti a ripetere la metodologia da lui inventata, come accade per l'artista indiano P.R. Daroz, che, nell'ambito di un repertorio alquanto vario di approcci tecnici e formali alla materia, affronta, con moduli tridimensionali autoportanti ottenuti a colaggio da modelli intagliati in polistirolo, il tema della colonna – già ampiamente sviluppato da Caruso – con risultati, anche sul piano estetico, del tutto conformi a quelli dell'artista-designer italiano.

Nel 1978 Caruso fonda con Piero Dorazio, Graziano Marini e Giuliana Soprano il Centro Internazionale della Ceramica Montesanto a Todi presso il quale operano negli anni artisti come Max Bill, Sebastian Matta, Kenneth Noland, Joe Tilson, Carla Accardi, Giuseppe Santomaso, Luigi Veronesi, Antonio Corpora. Infine, nel panorama dell'attività di promozione e divulgazione della cultura ceramica rientrano numerosi interventi e lezioni teoriche tenute nell'ambito di convegni, incontri didattici e tavole rotonde e l'organizzazione di eventi e rassegne di ceramica contemporanea, tra cui tre edizioni (1994, 1996, 1998) della mostra *Ceramic art exhibition* a Perugia, la manifestazione *Vaselle d'Autore per il Vino Novello* a Torgiano, dal 1996 al 2016, il Primo Convegno Internazionale *Cottaterra - Arte ceramica dalla tradizione all'innovazione* nel 1998 nelle città ceramiche del distretto di Perugia, Deruta, Gubbio e Gualdo Tadino⁸⁵⁵ e *La scultura ceramica contemporanea in Italia* nel 2015 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

IV.4.3 Il design industriale dei moduli ceramici per l'architettura (1965-1974)

IV.4.3.1 Invenzione e produzione della ceramica modulare con matrice di forma in polistirolo

Nel 1958, ancora agli esordi della carriera artistica, Nino Caruso è incaricato della realizzazione di un fregio continuo di cinquanta metri costituente la balaustra in cemento di un edificio al quartiere EUR di Roma (fig. IV.18). Risolve il mandato sviluppando un modello in legno in scala

informazioni sui materiali e i processi lavorativi che adottavano. Notai che tutto questo aveva contribuito al successo della ceramica contemporanea americana in campo internazionale, dando un contributo di considerevole innovazione» (CARUSO 2016, p. 167).

⁸⁵⁵ In tale occasione sono invitati esponenti di punta della cultura ceramica di diversi paesi – tra cui un rappresentante dell'antica famiglia di vasai Raku, che dà il nome alla famosa tecnica divulgata in Italia dal ceramista – si tengono conferenze, performance tecnico-artistiche, laboratori e mostre, che mettono a confronto l'arte ceramica italiana con quella di Norvegia, Germania, Svizzera e Grecia.

reale, costituito da un pannello a rilievo da inserire nelle casseforme predisposte per realizzare i segmenti prefabbricati della fascia continua in cemento, così da ottenere un motivo rientrante, che si articola per tutta la lunghezza della balconata. Si tratta di una soluzione emblematica del lavoro successivo dell'artista in quanto ne contiene *in nuce* alcune tipiche caratteristiche: in primo luogo il ricorso alla modularità per risolvere la dimensione architettonica dell'opera, con la possibilità di estendere l'artefatto praticamente all'infinito, attraverso la semplice ripetizione del processo; inoltre l'articolarsi della prassi creativa in una fase tecnico-artigianale di competenza dell'artista, consistente nella costruzione del modello ligneo, e in una fase standardizzata, da affidarsi a maestranze specializzate, costituita dalla riproduzione dei multipli per gettata del cemento in forme; infine – come osserva Flavio Mangione –, la valorizzazione delle «capacità tattili e dei risvolti misterici»⁸⁵⁶ che il materiale è di per se stesso in grado di comunicare, perciò la concezione dell'elemento scultorio-architettonico in quanto pura forma plastica, priva di qualsivoglia aggiunta decorativa di superficie.

Un altro precedente indicativo del maturare di una mentalità progettuale modulare orientata all'architettura è costituito dalla creazione, nel 1964-65, di multipli ceramici ottenuti dalla pressione dell'argilla in stampi di legno, poi montati in sequenza così da generare un'alternanza regolare di cornici scalari rientranti e sporgenti (fig. IV.19).

A partire dai tardi anni Sessanta Caruso sperimenta con successo l'impiego del polistirolo espanso che, scolpito mediante una elementare apparecchiatura tecnologica, gli consente di creare forme originali da riprodurre successivamente in ceramica con la tecnica manuale del colaggio. Come spesso accade, l'intuizione generatrice di un'innovazione arriva in modo fortuito e imprevisto: nel 1965 Nino Caruso è alla ricerca di un nuovo linguaggio ceramico, quando casualmente nota nella vetrina di un negozio di giocattoli un apparecchio elementare per il taglio del polistirolo, accanto al quale sono esposti in maniera dimostrativa alcuni piccoli solidi del materiale foggiate in vario modo. Incuriosito si procura uno strumento simile e comincia a testarne le possibilità, prefigurando la traduzione della forma ottenuta nella materia ceramica attraverso la tecnica del colaggio in calchi di gesso. Incoraggiato dai primi risultati della sua sperimentazione, il ceramista mette a punto nel proprio laboratorio un processo artigianale di produzione in serie limitata di oggetti scultorei ceramici a partire da modelli intagliati nel polistirolo espanso e con questo nuovo procedimento sostituisce la prassi operativa sino ad allora seguita, consistente nella foggatura a mano in argilla di pezzi unici.

Numerose fonti bibliografiche illustrano le fasi del metodo inventato dal ceramista e divulgato dalla stampa contemporanea e dallo stesso autore attraverso *workshop* e testi didattici, corredati da disegni e documenti fotografici (fig. IV.20). L'apparecchiatura per il taglio dei blocchi di polistirolo,

⁸⁵⁶ MANGIONE-VIGNATELLI BRUNI 2014, p. 22.

da lui sviluppata è costituita da un filo al nichel-cromo riscaldato e regolato da un trasformatore e un reostato. Dopo aver disegnato su una faccia del parallelepipedo di polistirolo la traccia da seguire nel taglio,⁸⁵⁷ il blocco è avvicinato al filo rovente che facilmente penetra il materiale e lo seziona secondo il profilo desiderato. Una volta effettuato il taglio da parte a parte, il solido si presenta scisso in due unità complementari, che si configurano come positivo e negativo: una sorta di traduzione formale del concetto filosofico orientale di *yin* e *yang* – come osserva l'architetto giapponese Yoshinobu Ashihara⁸⁵⁸ – ovvero di elaborazione del simbolo del Tao, che rappresenta la dualità e l'equilibrio tra forze opposte. I due elementi base, positivo “A” e negativo “B”, ottenuti da un solo taglio, possono essere finalizzati in ceramica come unità autonome oppure moltiplicati e assemblati in brevi sequenze, che andranno a costituire a loro volta moduli. In alcuni schizzi di progetto pubblicati,⁸⁵⁹ il parallelepipedo di polistirolo è talvolta attraversato da più tagli orientati in due sensi ortogonali, in questo modo l'artista progetta di ottenere nove oppure sedici elementi da un solo blocco, da comporre poi plasticamente in un oggetto scultorio. I volumi elementari singoli sono in seguito assemblati tra loro e incollati in modo da formare sculture finite a tutto tondo. Ultimata la forma desiderata in polistirolo, il ceramista procede alla formatura per ottenere il calco in gesso nel quale verrà colata l'argilla liquida.⁸⁶⁰ Il colaggio dell'argilla nella forma è ripetuto tante volte quanti sono i multipli che si intende produrre. Infine il pezzo essiccato viene sottoposto a cottura e generalmente smaltato di bianco e cotto nuovamente.

Inizialmente l'oggetto principale d'interesse per il ceramista è ancora il vaso, che assume però con questo metodo una configurazione radicalmente diversa, che nulla ha più a che vedere con le morfologie vagamente antropomorfe dei grandi vasi-scultura dell'ultimo decennio. Ben presto alla progettazione dell'oggetto d'uso cavo, Caruso sostituisce quella di artefatti privi di funzione d'uso o più generalmente di moduli ad altorilievo pensati come unità da organizzare in strutture piane,

⁸⁵⁷ In generale, la tecnica prevede la sagomatura della forma con il filo incandescente seguendo un disegno tracciato sul solido, ma ben presto la duttilità del materiale e l'esattezza del gesto, dovuta all'acquisito controllo del movimento durante il taglio delle sagome, consentono a Caruso di intervenire liberamente inventando il contorno nel corso dell'operazione.

⁸⁵⁸ CARUSO 1997, p.n.n.

⁸⁵⁹ *Ibidem*.

⁸⁶⁰ Il processo di formatura prevede che di ciascuna faccia lavorata del solido si ricavi l'impronta in gesso disponendo a distanza di alcuni centimetri un recinto costituito da spessori di polistirolo e colando del gesso liquido nell'intercapedine ben sigillata. Una volta asciugate, le forme di gesso delle singole facce vengono composte, così da costituire la madre forma, negativo della scultura, nella quale, attraverso una bocca appositamente predisposta nella parte superiore – un'altra bocca è affiancata alla prima per consentire la fuoriuscita dell'aria – è colata l'argilla liquida. Quando un certo spessore di argilla, ceduta l'acqua che contiene al gesso dello stampo, comincia ad acquistare consistenza, lo stampo viene drenato della barbotina eccedente attraverso un foro posto sul fondo e il pezzo cavo viene liberato dal calco e posto a essiccare per poi essere cotto (*Nino Caruso 1975 a*).

come nella scultura *Struttura* del 1966 (fig. IV.21), costituita da una stele bifronte di elementi negativo/positivo assemblati in due colonne affiancate, con la quale vince il *Premio del Ministero dell'Industria, Commercio e Artigianato* riservato ai ceramisti artigiani iscritti all'Albo al XXV Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte di Faenza del 1967.⁸⁶¹

L'artista si rende conto rapidamente che gli elementi plastici basici, ottenuti dal taglio del polistirolo, rivelano straordinarie potenzialità di sviluppo spaziale, in quanto, composti in matrici bidimensionali, possono essere utilizzati nella realizzazione di rivestimenti murari e di pareti autoportanti ad altorilievo: «Partendo da un oggetto puntuale questo si fa linea, poi superficie fino a comporre volumi e spazialità inaspettate».⁸⁶² Ciascun altorilievo ceramico realizzato col processo descritto presenta, infatti, di norma una base liscia, quattro facce laterali piane, idonee ad aderire perfettamente alle unità contigue, e un sesto lato “scolpito”, che costituisce la faccia-vista del muro-scultura (fig. IV.22). I multipli sono quindi organizzati in infinite, e talvolta inaspettate, combinazioni, in quanto – come scrive Enzo Mari a proposito delle potenzialità della logica modulare – «la modularità degli elementi permette nel corso della verifica [montaggio] di individuare, oltre quelle previste al momento della progettazione, altre possibilità di relazione insite nella loro stessa costituzione».⁸⁶³

Il lavoro si connette così idealmente con le strutture architettoniche e la riproducibilità dei moduli in grandi numeri suggerisce l'adozione di lavorazioni automatizzate e quindi la collaborazione con l'industria. Avvalendosi dell'industria, piuttosto che dell'esecuzione manuale in proprio, l'artista può infatti ridurre costi e tempi di produzione dei suoi multipli e allo stesso tempo può contare su un elevato e costante livello di qualità esecutiva e su una ripetitività praticamente infinita, che gli consente di affrontare anche la realizzazione di enormi pareti. Proprio questa sua attenzione al superamento della prassi manuale della tradizione ceramica a vantaggio della standardizzazione industriale del processo rappresenta – come scrive Filiberto Menna nella presentazione dell'artista in occasione della mostra alla galleria SM 13 di Roma nel 1969 – un cardine della poetica dell'artista, che aspira alla creazione di «uno spazio estetico totale»,⁸⁶⁴ nel senso che tende a concepire la propria opera nel campo della fruizione collettiva e a renderla partecipe della complessità spaziale architettonica. Lo stesso ceramista sottolinea la centralità, nel suo lavoro, delle possibilità d'intersezione della ceramica con l'industria e con l'architettura e precisa in nota ai suoi bozzetti che: «l'Idea del modulo negativo e positivo è molto importante perché si può produrre industrialmente (quindi a basso costo) e la sistemazione del rivestimento risulta sempre diversa,

⁸⁶¹ 29 *Nazioni* 1967, p. 65.

⁸⁶² MANGIONE-VIGNATELLI BRUNI 2014, p. 24.

⁸⁶³ MARI 1970, p. 43.

⁸⁶⁴ VILLA 1989, p. 11.

quindi l'architetto può usare il prodotto di serie con la possibilità di fare una composizione che è sempre diversa».⁸⁶⁵

IV.4.3.2 Il sodalizio con l'industria ceramica: le collaborazioni con la CAVA e la Marazzi

In linea con i moderni principi dell'Arte Programmata Caruso manifesta già dal 1964 il proprio convincimento nell'opportunità di un sodalizio tra arte e industria:

«Poiché l'industria è un mezzo che consente all'uomo di raggiungere il benessere, è compito degli artisti-artigiani e dei disegnatori industriali di inserire la loro opera in questo settore, per ottenere una moralizzazione del prodotto [industriale], affinché questo non abbia solo un fine economico ma anche estetico».⁸⁶⁶

In questa prospettiva il ceramista comincia immediatamente a considerare le ulteriori possibilità produttive di carattere industriale dei propri moduli ceramici – «estrusione o stampaggio di argilla secca con presse idrauliche» (come si legge in nota ad alcuni suoi schizzi)⁸⁶⁷ – e a ricercare occasioni di cooperazione con il mondo dell'industria ceramica.

Tramite l'amico architetto Antonio Malavasi, Caruso viene a contatto con Mario Di Donato, intraprendente titolare di un'azienda emergente del territorio salernitano, l'industria ceramica CAVA (Ceramica Artistica Vietri Antico) di Cava de' Tirreni, per la quale l'architetto ha di recente eseguito il progetto dell'edificio del museo industriale della manifattura. L'ampiezza d'orizzonti e la forte motivazione all'innovazione e allo sviluppo dell'imprenditore determinano i presupposti alla concretizzazione dell'idea del ceramista e alla nascita di un fecondo sodalizio professionale tra i due. Così, a partire dal 1966, e fino al 1971, Nino Caruso realizza con la CAVA tutti i suoi progetti modulari, ricoprendo per la ditta l'incarico di *art director* e svolgendo un ruolo fondamentale per il successo commerciale e soprattutto per l'evoluzione culturale del prodotto aziendale.

L'opificio CAVA era nato nel 1960 per iniziativa dei fratelli Rosa e Mario Di Donato, i quali, in un periodo di generale fioritura del settore della ceramica pavimentale di tipo industriale, decidevano di riconvertire alla produzione di piastrelle maiolicate da rivestimento la preesistente manifattura familiare di sapone di Marsiglia, sviluppando la precedente esperienza imprenditoriale in campo ceramico della PA.BI., fondata nel 1957 da Mario Scotto e Mario Di Donato. Nel 1964 la ditta assumeva un assetto definitivo, precisandosi nel marchio e nella *mission*, riassunta nello slogan «una antica tradizione per una fabbrica moderna». L'intento dichiarato era, infatti, quello di perseguire un duplice orientamento: da una parte la volontà, espressa anche nel nome, di dare continuità alla produzione tradizionale locale di piastrelle, rifacendosi a un ampio repertorio di modelli desunti da quattro secoli di storia ceramica campana, dall'altra una evidente aspirazione

⁸⁶⁵ CARUSO 1997, p.n.n.

⁸⁶⁶ CARUSO 1964, p. 58.

⁸⁶⁷ CARUSO 1997, p.n.n.

all'introduzione di sistemi, tipi e criteri nuovi, perseguita attraverso l'avanzamento tecnologico e formale del prodotto ceramico e manifesta pure nell'impronta moderna conferita alla fabbrica dall'intervento architettonico razionalista di Malavasi.

Nel panorama nazionale la Marazzi⁸⁶⁸ era stata la prima realtà del settore ad avvertire la necessità di qualificare la piastrella ceramica come elemento di arredo e di architettura, affidando la direzione creativa aziendale a grandi nomi del design. Già a partire dal 1960 – anno in cui Gio Ponti firmava per la fabbrica di Sassuolo la piastrella “quattro volte curva”, entrata nella storia col nome di *Triennale* – la Marazzi si era avvalsa di collaborazioni eccellenti, alcune delle quali provenienti dal *fashion design* e dall'architettura. Si era dotata inoltre di un gruppo di ricerca interno, il Centro Stile, per seguire le tendenze internazionali del gusto e sviluppare prodotti originali, in linea con le richieste del mercato, dedicando al contempo importanti risorse all'innovazione tecnologica, necessaria a garantire alti livelli di produttività e qualità. Un discorso analogo sul piano del progresso tecnologico e formale era portato avanti, dai primi anni Sessanta, anche dalla Iris Ceramica di Fiorano Modenese, fondata nel 1961, e dall'industria di rivestimenti ceramici del distretto faentino LaFaenzaCeramica, nata nel 1962 e diretta artisticamente da Carlo Zauli.

In questo promettente filone dell'eccellenza produttiva italiana si inserisce il percorso della giovane industria CAVA, la quale affida anch'essa il controllo e l'implementazione della qualità del prodotto a un Centro Studi e Ricerche interno all'azienda, costituito da una rosa scelta di progettisti e tecnologi altamente specializzati, che si occupano dello sviluppo dei requisiti estetici e tecnici della piastrella attraverso il progetto d'autore e l'ottimizzazione delle materie e dei processi di lavorazione. Tra i personaggi di spicco coinvolti nella ricerca tecnologica, diretta dall'ingegnere di scuola germanica Volkmar Kauffman, vi è l'ingegnere tedesco ed esperto ceramico Horst Simonis – già attivo a Salerno dagli anni Cinquanta nella prestigiosa manifattura ceramica Ernestine –, il quale elabora nel 1967 uno smalto ceramico a base di boro, dalle particolari qualità di trasparenza e profondità, dotato nello stesso tempo di elevata resistenza, che porta all'azienda notevole interesse e popolarità tra gli operatori del settore. Sul fronte della creatività invece la CAVA si avvale dapprima della direzione artistica di Nino Caruso, poi, dopo il suo allontanamento, prosegue sulla strada da lui tracciata nella ricerca di collaborazioni con esponenti del mondo dell'arte, specie di ambito Optical, come Sara Campesan, Angelo Colangelo, Nato Frascà, Attilio Lunardi, Antonio Niero, Osvaldo Romberg, dell'architettura, come Filippo Alison, Paolo Tilche, Cini Boeri, Ermanno Guida, Maria Luisa Belgiojoso, Roberto Mango, e di firme prestigiose del design, come il *couturier* Pierre Cardin.

Come scrive Pietro de Ciccio, allora giovane collaboratore dell'imprenditore Mario Di Donato

⁸⁶⁸ Per una bibliografia sulla Marazzi si veda: D.G.R. CARUGATI, *Marazzi*, Milano, Electa, 2008 e S. CHESI, *Pietro Marazzi. Un capitano dei... miracoli, dalla fabbrica di cartone all'impero ceramico*, Reggio Emilia, Diabasis, 2009.

nel settore marketing e oggi responsabile della CeramiCava, che raccoglie l'eredità culturale della CAVA e ne porta avanti gli intenti: «con i suoi 20 forni a tunnel, le linee automatizzate, gli oltre trecento dipendenti, una produzione giornaliera di 3000 mq di smaltato e di 700 mq di pavimenti e rivestimenti artistici decorati a mano»,⁸⁶⁹ l'azienda vive nei secondi anni Sessanta un periodo d'oro, durante il quale continua a «incrementare la sua produzione, in perfetta linea con una tradizione plurisecolare e con le esigenze dell'età contemporanea».⁸⁷⁰ Proprio in questi anni la volontà di espansione sul mercato agisce da stimolo alla ricerca di interlocutori esterni qualificati ai quali proporre il prodotto ceramico aziendale, attraverso la creazione di occasioni di visibilità più ampie di quelle sino ad allora garantite dai tradizionali canali di vendita dei materiali edilizi. A questa istanza la ditta risponde con la partecipazione assidua alle fiere nazionali e internazionali – tra le quali la Fiera di Milano, il SAIE (Salone Internazionale dell'Edilizia) di Bologna, il BATIMAT di Parigi – e con l'apertura di punti vendita monomarca in diversi capoluoghi italiani (dapprima Bari, Bologna, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Padova, Roma, Torino, poi anche Caserta, Cosenza, Lecce, Palermo) e capitali europee (Londra, Madrid, Parigi), alcuni dei quali attivi anche nella promozione di eventi artistici e incontri culturali. Questi ultimi sono finalizzati a richiamare e coinvolgere artisti, designer e architetti desiderosi, i primi di sperimentare nuovi linguaggi espressivi attraverso la ceramica servendosi delle alte prestazioni tecniche dei processi industriali, e i secondi di introdurre nel progetto elementi innovativi di qualificazione degli spazi dell'architettura. Ad esempio tra gli artisti dell'area milanese Pietro de Ciccio⁸⁷¹ ricorda Bruno Munari, il quale sarebbe entrato in contatto con Mario Di Donato e avrebbe proposto all'industriale di sviluppare un progetto a partire dall'approccio ingenuo al design dei bambini, che, coordinati dal progettista si sarebbero improvvisati nella creazione di un modulo 10x10cm foggato a mano con diverse argille. A Roma invece, nei primi anni Settanta, il coinvolgimento di una pluralità di voci intorno al discorso ceramico avviene grazie all'attività svolta dallo *showroom* CAVA di piazza Farnese (nn. 52-53), il quale costituirà per l'azienda campana una proficua occasione di relazione con il mondo artistico romano, grazie alla sinergia instaurata con la vicina galleria d'arte contemporanea Studio Farnese (piazza Farnese n. 50) di Maria Alfani, specializzata proprio nel dialogo interdisciplinare tra scultura e architettura. Su progetto di un gruppo di artisti (Campesan, Colangelo, Frascà, Lunardi, Niero, Romberg) coordinati dalla galleria e aderenti alle correnti dell'Arte Programmata, Cinetica e Visuale, la CAVA sviluppa, infatti, nel 1971 la *Linea Studio Farnese - CAVA n°1*, presentata in occasione di una mostra al Centro Domus di Milano e allo stesso Studio Farnese e costituita da una serie di oggetti modulari in ceramica (una piastrella, un rivestimento, un divisorio, una scultura), che si situano sul confine tra arte e disegno industriale e che proseguono nei modelli proposti dagli artisti

⁸⁶⁹ P. De Ciccio, *L'eredità della C.A.V.A.*, in AMOS 2008, p. 88.

⁸⁷⁰ *Ibidem*.

⁸⁷¹ Intervista rilasciata alla scrivente in data 4 luglio 2016 presso la CeramiCava di Cava de'Tirreni.

l'impostazione logica dei moduli di Caruso.

Nella breve storia dell'industria campana l'apporto fornito da Caruso si rivela infatti duraturo e determinante, oltre che per l'approccio creativo, particolarmente coerente nell'idea estetica e nel metodo produttivo alla natura e alle possibilità di sviluppo del prodotto ceramico, per l'intelligenza manageriale dell'artista e per la sua capacità di dare vita a un filone di attività nel quale potessero confluire istanze culturali contemporanee, interessi aziendali e ricerca personale artistica, filone che di fatto sarebbe proseguito in modo autonomo sia per l'artista che per l'azienda anche dopo la fine del reciproco rapporto di collaborazione. Come racconta Pietro De Ciccio,⁸⁷² da subito l'obiettivo condiviso dall'imprenditore e dal ceramista è, infatti, la promozione di un impiego del materiale ceramico più esteso, diversificato e qualificante rispetto all'uso tradizionale, pressoché limitato al rivestimento degli ambienti di servizio (bagno e cucina). Calatosi con l'entusiasmo di ogni nuova avventura nel ruolo di industrial designer, Caruso si dedica al progetto di una serie di piastrelle in maiolica (*Serie Moderna*) da realizzare con processo serigrafico, coll'intento di offrire una valida alternativa alla stanca ripetizione dei motivi tradizionali, o peggio alla loro mistificazione, attraverso l'adozione di valori artistici coerenti coi tempi moderni.⁸⁷³ Naturalmente il suo interesse prevalente è però orientato alla creazione di moduli scultorei, perlopiù destinati alla copertura delle superfici verticali o alla creazione di pareti divisorie, che sono pensati come elementi di pregio e valorizzazione per gli spazi non ausiliari dell'abitazione, dell'ambiente lavorativo o del luogo pubblico.

Si tratta di moduli concepiti come unità di segno aggregabili in sistemi bidimensionali dal forte impatto visivo, riassunti nella sola forma plastica le qualità estetiche dell'oggetto, pertanto privi di *pattern* o motivi decorativi di superficie e generalmente acromatici. Come in molte opere dell'Arte Programmata, Cinetica e Optical, il bianco è, infatti, il colore privilegiato per questo filone di ricerca, in quanto riesce a valorizzare al massimo l'articolazione plastica della forma attraverso il chiaroscuro generato dall'incidenza della luce sulle sporgenze e rientranze del volume scultorio, moltiplicate dagli infiniti accostamenti. Le prime produzioni sono effettuate con tecnica a collaggio, il che comporta anche costi di realizzazione piuttosto elevati. In seguito, proprio per contenere le spese, nasce l'idea di produrre i multipli per estrusione, come i mattoni forati da costruzione, inoltre alcune tipologie poco rilevate vengono eseguite a pressione in stampi.

Già nel 1966-67 l'istanza avvertita da Caruso di portare il più alto livello dell'espressione ceramica nella dimensione collettiva quotidiana si concretizza in un'opera imponente, vera e

⁸⁷² *Ibidem*.

⁸⁷³ Un discorso analogo è portato avanti negli stessi anni anche dal ceramista Carlo Zauli, che, per LaFaenzaCeramica, elabora eleganti e sobri motivi per piastrelle a disegni *optical* tono su tono. Solo a partire dagli anni Ottanta, anche Zauli sperimenta nella serie *Terza Dimensione* elementi plastici monocromi in rilievo per la copertura di pareti interne.

propria pietra miliare della storia della ceramica per l'architettura: il *Bassorilievo Continuo* della Chiesa Evangelica di Savona (fig. IV.23), un rivestimento scultorio applicato dagli architetti Carlo Aymonino e Baldo De Rossi all'intera superficie parietale dell'aula unica dell'edificio religioso e costituito dalla composizione libera di quattro elementi modulari in maiolica bianco *mat*, ideati dall'artista e prodotti a colaggio dalla CAVA. A proposito dell'opera, Daniela Fonti scrive che:

«L'alternarsi dei leggeri rilievi e dei delicati incassi con pause di “vuoto” nella *texture* in ceramica, conferisce alle pareti interamente rivestite una sottile e incessante vibrazione senza generare mai l'impressione di una meccanica ripetizione. Il leggerissimo chiaroscuro si organizza in ritmo, come una sequenza musicale fatta di accelerazioni e pause; la luce scorre lungo le pareti bianche incurvate rendendole quasi immateriali, conferendo così allo spazio una valenza davvero metafisica».⁸⁷⁴

L'opera è recensita, tra l'altro, su segnalazione dello stesso Caruso, su «Domus» nel 1968, nell'articolo *Pareti in ceramica*, nel quale si rileva come abbia trovato «un impiego interessante – per la caratteristica delle pareti, lunghe, chiuse e in curva – il bel rivestimento a rilievo in maiolica bianca opaca, studiato da Caruso per la Ceramica CAVA»⁸⁷⁵ e si sottolineano le caratteristiche di componibilità e flessibilità dei moduli «giocati sulla unità di colore e sull'alternarsi dei rilievi».⁸⁷⁶ Peraltro, lo stesso articolo offre l'occasione per presentare al pubblico sei diversi modelli di moduli ceramici in maiolica smaltata bianco opaco prodotti dalla CAVA su design di Caruso, che spaziano dai prodotti per rivestimenti murari a rilievo agli elementi a doppia faccia per diaframmi-scultura.

A partire da questa pubblicazione la parete-scultura di Caruso ottiene un'enorme risonanza nel mondo dell'architettura e – come racconta il ceramista⁸⁷⁷ – in breve le nuove possibilità offerte alla progettazione dalla scultura ceramica modulare continua sono oggetto d'interesse da parte degli studi più aggiornati. Così già nel 1968 all'artista è offerta la possibilità di realizzare un'altra grande opera ambientale: il muro-bassorilievo alla Galerie Les Champs di Parigi, progettata dagli architetti Natale e Acs, costruito ancora a partire da due elementi ceramici modulari, realizzati in estrusione e ricoperti con smalto bianco semilucido sempre dalla CAVA (fig. IV.24).

Il carattere fortemente innovativo, l'elevata qualità tecnica ed estetica di questi prodotti e la loro rispondenza alle istanze estetiche e sociali espresse dalle moderne tendenze delle arti, dell'architettura e del design, procurano alle ceramiche CAVA un largo apprezzamento da parte degli operatori del settore, del mercato e della critica, testimoniato anche da prestigiosi riconoscimenti all'azienda e al direttore artistico, come il *Premio Italy Exports* al XXII Salone Internazionale della Ceramica di Vicenza (1967), la Medaglia d'oro della Camera dei Deputati in occasione della V Biennale d'Arte della Ceramica di Gubbio (1968), il Premio Nazionale *Mercurio*

⁸⁷⁴ D. Fonti, in DORFLES *et al.* 2008, p. 16.

⁸⁷⁵ *Pareti* 1968, pp. 37-38.

⁸⁷⁶ *Ibidem*.

⁸⁷⁷ Cfr. par. IV.4.4.

d'Oro (1968), il Premio *Andrea Palladio* al Salone Internazionale della Ceramica di Vicenza (1969). L'attività culturale e progettuale di Caruso in seno all'industria CAVA e la produzione avanguardistica della fabbrica meridionale catturano inoltre una notevole attenzione da parte della stampa specializzata italiana ed estera che, tra la seconda metà degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, dedica al prodotto CAVA e alla ricerca artistica del ceramista notevoli spazi di approfondimento.⁸⁷⁸ Emblematiche in tal senso sono le due pagine di pubblicità dell'azienda in apertura al numero di gennaio 1971 di «Domus», costituite da un mosaico di immagini fotografiche di opere realizzate e di dettagli dei materiali progettati da Caruso accompagnato dalla didascalia:

«Per questa serie sono stati studiati quegli elementi necessari a completare e rifinire gli esterni e gli interni degli edifici. Moduli componibili da rivestimento, elementi divisorii, muri decorativi, studiati appositamente per integrare la ceramica nell'architettura. Adatta a risolvere problemi d'arredamento interno e di luoghi pubblici».⁸⁷⁹

I prodotti realizzati in prototipo da Caruso per la CAVA, a partire dalla sperimentazione del metodo di modellazione della forma in polistirolo, includono diverse categorie. Vi sono in primo luogo alcune serie di piastrelle da rivestimento a rilievo, che prevedono versioni dello stesso modulo di varie dimensioni combinabili in modo flessibile tra loro e sono caratterizzate da motivi basati sulle geometrie pure del cerchio e del quadrato (fig. IV.25). Sono inoltre interessanti alcuni moduli funzionali inventati dal designer e aventi il formato della piastrella, quindi da inserire a parete nel corpo del rivestimento, conformati in modo da assolvere allo scopo di accessori d'arredo bagno (portarotolo, portasapone, ecc.). A queste soluzioni formalmente più ordinarie, Caruso affianca il progetto dei suoi caratteristici multipli con faccia-vista ad andamento concavo-convesso, da utilizzare sempre nei rivestimenti parietali. Questi prodotti sono proposti in composizioni essenziali di moduli singoli, giocate sul ritmo generato dall'alternanza positivo-negativo, oppure in sistemi più articolati, nei quali si alternano due o quattro varianti di forma (positivo “A” e negativo “B”, più due ulteriori moduli generati accoppiando le metà dei primi due), come nel caso del modulo utilizzato nella chiesa di Savona. Inoltre, la giustapposizione di “spalle” dei due moduli consente la creazione di unità a doppia faccia, che trovano applicazione nella costruzione di sistemi-parete autoportanti con funzione di divisorii. Questi multipli sono anche predisposti per accogliere all'interno armature che assicurano la coesione degli elementi e la stabilità dell'assemblaggio

⁸⁷⁸ Queste pubblicazioni costituiscono oggi le fonti principali cui attingere per ricostruire un repertorio delle categorie tipologiche di prodotti per la casa e per l'architettura sviluppati in questi anni dal ceramista in cooperazione con la CAVA, in quanto, a eccezione del materiale conservato da Caruso, nessuna documentazione tecnica della fabbrica cavese sembra essere sopravvissuta alla sua chiusura nel 1976, fatta eccezione per un numero esiguo di schede di prodotti e per gli atti del convegno tenutosi nella fabbrica del 1969.

⁸⁷⁹ «Domus», n. 494, gennaio 1971, p.n.n.

verticale. Inoltre sono spesso componibili sia in orizzontale che in verticale e pensati per offrire anche nella vista di testata una soluzione formale interessante, come il modulo per divisorio *Muro Vivente* (fig. IV.26). Ad esempio il multiplo da copertura di superfici della chiesa evangelica è proposto nel 1968 su «Abitare»⁸⁸⁰ in veste di unità modulare per una «parete-scultura» con funzione di diaframma, e, diversamente da quanto accade a Savona, qui gli elementi ceramici sono organizzati in alternanze regolari positivo-negativo e orientati in senso orizzontale. Il testo sottolinea che le due facce del divisorio si presentano come «veri e propri bassorilievi dalla tessitura infinitamente variata secondo l'accostamento e la composizione dei pezzi, con i loro mutevoli giochi chiaroscurali determinati dal variare delle condizioni di luce».⁸⁸¹

La maestria raggiunta dall'artista nella lavorazione del polistirolo espanso consente inoltre a Caruso di plasmare la forma in senso tridimensionale e non più solo monoassiale, come avviene ad esempio negli elementi progettati per la creazione di diaframmi autoportanti semitrasparenti, come il modulo 738 conformato a “Y”, col quale il ceramista si aggiudica nel 1969 il *Premio Andrea Palladio* al Salone di Vicenza, o come il modello *Lem*, invece conformato a “X”, così da generare nella parete una scansione regolare di fori circolari.

Un ulteriore ambito di applicazione dei moduli a doppia faccia è la creazione di oggetti-sculture per la casa, come la scultura-stele pubblicata nel 1967 su «Forme»⁸⁸² e costituita da una sovrapposizione orizzontale di moduli fortemente articolati, alla quale sono affiancati interessanti contenitori impilabili ottenuti dal medesimo modulo proposto in verticale.⁸⁸³ Alcuni articoli su riviste dell'epoca documentano questa dimenticata produzione: Pietro Toschi su «Interni» recensisce una linea di «multipli artistici tridimensionali»⁸⁸⁴ prodotti in piccole serie di esemplari numerati e firmati e parla di «sculture-oggetto, di ceramica bianca, levigata, senza scopo apparente e appunto per questo utili a molti usi»;⁸⁸⁵ nel 1971, nell'articolo *Nino Caruso. Strutture modulari in polistirolo espanso e un paravento* su «Domus»⁸⁸⁶ sono illustrati alcuni oggetti d'arredo realizzati in prototipo dal ceramista, col metodo da lui sviluppato e sempre prodotti dalla CAVA: «piccole sculture-oggetto, incastrabili l'una nell'altra, eseguite con la tecnica a colaggio, in piccola serie, numerate e firmate; bianco, arancio e blu».

⁸⁸⁰ *Rassegna* 1968, p. 42.

⁸⁸¹ *Ibidem*.

⁸⁸² *Studi* 1967 a, p. 52.

⁸⁸³ Nella stessa rubrica di «Forme», intitolata *Studi sulla ceramica*, sono pubblicate pure un'immagine della fase di sagomatura dei listelli di polistirolo e una soluzione compositiva di rivestimento basata sull'aggregazione dei multipli in righe parallele.

⁸⁸⁴ TOSCHI 1970, p. 14.

⁸⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁸⁶ *Nino Caruso* 1971, p. 74.

Dal 1970 l'impegno continuativo nell'insegnamento all'Istituto d'Arte di Roma obbliga l'artista/designer a interrompere il rapporto di lavoro con l'industria cavea, la quale continua invece, fino alla sua chiusura, a produrre con profitto i suoi moduli.

Dall'acquisita mentalità seriale e dalla confidenza con le tecniche di produzione industriale del ceramista nascono in questi anni prototipi per oggetti d'arte e d'uso, come un «"paravento ritagliato", apribile nei due sensi [...] che cambia "faccia" in molti modi, secondo la posizione delle ante (potrebbe anche essere attrezzata con piani d'appoggio ribaltabili)»⁸⁸⁷ e ancora lampade, contenitori e persino set da caffè, questi ultimi – sempre generati dal metodo dell'intaglio del polistirolo – prodotti in due modelli nel 1968 dalla Ernestine⁸⁸⁸ di Salerno, per la quale Caruso inventa anche una serie esclusiva di piccole sculture.⁸⁸⁹ Caruso disegna inoltre modelli di piastrelle, come la fortunata serie *Insieme* per la D'AS di Matteo D'Agostino di Salerno: sei mattonelle da rivestimento per pavimenti e pareti, in maiolica, di colore bianco e nero e a tinta invertita, caratterizzate da un motivo geometrico basato sul cerchio e sul quadrato ripetuto in scala diversa, così da potersi utilizzare singolarmente, adattandolo alle dimensioni e alla destinazione dell'ambiente, o accoppiato con unità differenti della stessa serie, in modo da creare composizioni.

Nei primi anni Settanta (1972-1974) Caruso stabilisce, in qualità di designer a contratto, una collaborazione molto fortunata con la Marazzi di Sassuolo. Sebbene orientata prevalentemente al settore delle piastrelle da copertura di superfici, la Marazzi dispone infatti di una linea di produzione dedicata alla realizzazione di oggetti ceramici tridimensionali aventi funzione di accessori da bagno. Questi articoli erano riprodotti in grande serie con la medesima tecnica del collage in forme richiesta per la realizzazione dei multipli di Caruso. Si trattò perciò semplicemente di riconvertire una tecnologia già esistente, ma oramai pressoché inutilizzata, alla produzione di una innovativa tipologia di elementi, dalle ricche potenzialità applicative. Oltre a un paio di esclusivi oggetti-scultura per l'arredo della casa, l'artista progetta per la ditta di Sassuolo alcuni sistemi modulari per l'architettura dal notevole impatto estetico: gli elementi per pareti "filtranti" *Screen* e *Dyapason* e i multipli da rivestimento *Canne d'Organo* e *Ritmo*⁸⁹⁰ (fig. IV.27), che ottengono larga eco da parte della stampa specialistica e trovano applicazione in prestigiose opere d'architettura, come nel caso della

⁸⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸⁸ In verità negli anni in cui Caruso collabora come designer con la Ernestine, la ditta, essendo scomparsi i fondatori Ernestine Virden Cannon e Matteo D'Agostino, è tenuta in vita da una cooperativa di maestranze che, anche quando assumono la denominazione MAC (Maestri d'Arte Ceramica), utilizzano preferibilmente sui prodotti il nome della manifattura originaria, e talvolta, come per i servizi disegnati dal ceramista, un'etichetta adesiva a mo' di marchio col nome-logo "Ernestine".

⁸⁸⁹ Cfr. par. IV.4.4.

⁸⁹⁰ *Canne Organo*/rivestimento: serie di quattro elementi da abbinare liberamente tra loro, di dimensioni 50x50x5 cm; *Ritmo*/rivestimento: serie di due elementi da accoppiare tra loro, di dimensioni 50x50x5 cm. Entrambi prodotti nel 1972 da Marazzi Forme.

stazione della metropolitana di Marsiglia (1975) (fig. IV.28), rivestita con i quattro elementi modulari della serie *Canne Organo*, utilizzati anche nella sede del Consorzio Agrario di Bologna (1974) e ripresi, nel 1974, nel progetto dei moduli stampati in metacrilato per il rivestimento dello spazio espositivo alla Fiera di Milano dalla ANIC, azienda produttrice di metacrilato di metile.

Grazie ai processi e al materiale ceramico utilizzati dalla Marazzi, i moduli del ceramista possono ora raggiungere dimensioni maggiori e offrire migliori performance in termini di inalterabilità e di resistenza meccanica e termica. Essi sono infatti realizzati in *fire clay*, un'argilla refrattaria a pasta bianca e compatta ricoperta da uno smalto feldspatico duro e brillante che durante la monocottura a 1280 °C fa corpo unico con la terra e che non teme l'esposizione in esterno. Ciò dischiude all'artista più ampie possibilità di sviluppo del significato stesso di scultura e del rapporto con l'ambiente aperto della città. Così, accanto alla funzionalità architettonica, i sistemi modulari possono ora costituirsi come ipotesi estetico-strutturali aperte, che si accampano nello spazio *outdoor*, come panchine, fontane, steli, pilastri, portali o sculture. Fanno parte di questa categoria alcuni elementi standardizzati di grossa dimensione con funzione di panche, fioriere e "sculture abitabili" progettati per la Marazzi (1974) (fig. IV.29) e per la Italgarden (1972) rispettivamente in *fire clay* e in cemento⁸⁹¹ e la *Scultura modulare*⁸⁹² (fig. IV.30), vincitrice del secondo premio all'*International Ceramic Design Competition* di Nagoya (Giappone) nel 1973 e protagonista di numerosi allestimenti temporanei in spazi pubblici.⁸⁹³ Caruso realizza inoltre in cemento, nel 1972, il monumento ai Caduti di Bovino (Foggia), nel quale coniuga alla funzione commemorativa della scultura quella d'uso: i vari corpi plastici – alcuni dei quali fungenti da panchine –, sono modellanti in polistirolo, quindi ne sono ricavati i calchi in gesso, che sono poi utilizzati come casseforme per la gettata del calcestruzzo.

Nel giro di pochi anni la produzione su larga scala da parte della Marazzi dei multipli progettati dal ceramista arriva tuttavia a conclusione, in quanto il volume dei prodotti immesso sul mercato dalla grande industria si rivela sovradimensionato rispetto all'effettiva richiesta del pubblico, che privilegia articoli dall'estetica più "commerciale". Per altri versi a un certo punto e piuttosto repentinamente vengono meno le condizioni sia culturali che economiche perché sussistano le linee

⁸⁹¹ Elemento modulare in cemento di dimensioni 50x50x25 cm, componibile con logica addizionale, adatto per sistemazioni da esterno (panchine, sculture, arredo giardino). Produzione Italgarden, 1972 (ripr. in VITALE 2008, pp. 410-411).

⁸⁹² *Scultura Modulare*: serie di quattro elementi autoportanti liberamente abbinabili tra loro, di dimensioni 48,5x38x28 cm, produzione Marazzi Forme, 1972.

⁸⁹³ La *Scultura Modulare* è esposta nel 1974 in piazza Margana a Roma e in piazza dei Consoli a Gubbio in occasione della VII Biennale d'Arte Ceramica; alla Fortezza Sangallo di Civita Castellana per la mostra *Omaggio agli Etruschi* nel 1987; nella piazzetta delle Conserve di Cesenatico (*Sculture nella città. Itinerari della memoria*) nel 1989; alla Rocca Paolina di Perugia (*Itinerari*) nel 1991; presso la Casa dell'Architettura a Roma (*Arte Architettura Spazio urbano, l'opera di Nino Caruso*) nel 2014; alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (*La scultura ceramica contemporanea in Italia*) nel 2015.

di produzione predisposte prima dalla CAVA e poi dalla Marazzi al ciclo di lavorazione dei moduli di Caruso, come anche di altri designer e artisti inseritisi, sul suo esempio, nel medesimo filone creativo, cosicché, non realizzandosi una effettiva metabolizzazione della proposta dello scultore nel settore del disegno industriale, essa rimane in qualche modo confinata allo *status* di fenomeno artistico sperimentale o d'avanguardia. Ciò nondimeno il ceramista prosegue nei decenni successivi la ricerca di nuove soluzioni formali e applicative a partire dai moduli ceramici prodotti con la propria originale tecnica scultoria, realizzando, in maniera autonoma o con il supporto produttivo occasionale di manifatture ceramiche, interventi anche di notevole impegno nel campo della scultura, dell'architettura e dell'arredo urbano.

IV.4.3.3 *Tecnica, forma e funzione della ceramica razionale di Caruso nella prospettiva storico-critica delle ultime avanguardie artistiche*

Con l'invenzione di un procedimento di elaborazione della forma scultoria avulso dalla pratica consueta della figulina e con l'adozione di un materiale avente caratteristiche tecniche e sensoriali del tutto incoerenti con la creta, Caruso si pone in una posizione di totale innovazione e, dopo aver adoperato per un decennio la tecnica di foggatura più remota della storia ceramica, sotto l'evidente influenza stilistica del proprio "maestro" Meli, si affranca, infine, dal rischio di assumere, più o meno consapevolmente, modelli formali invalsi nel mondo dell'arte fittile contemporanea o del mestiere ceramico. In più la rinuncia alla manipolazione dell'argilla gli consente di erigere una barriera tra operatività e partecipazione emozionale e lo indirizza a un linguaggio razionale, oggettivo e anti-espressivo, in linea con le tendenze della cultura artistica moderna. L'adozione del metodo del sezionamento dei blocchi di polistirolo in sostituzione della modellazione in creta rappresenta così una svolta radicale nel percorso dell'artista, poiché segna il passaggio da una concezione sostanzialmente organicista della bellezza a un nuovo sentimento estetico, basato sulla valorizzazione delle connotazioni meccaniche e anti-naturalistiche dell'oggetto plastico.

Caruso definisce le sue prime creazioni estetico-funzionali ottenute da prototipi in polistirolo, *Archivasi* (fig. IV.31) e si tratta, infatti, di contenitori in terracotta maiolicata o smaltata, generalmente di colore piatto e omogeneo, di dimensioni piuttosto contenute, dalle conformazioni squadrate e meccaniche, che ricordano quelle di imballaggi o contenitori industriali. Vi si può ritrovare un'eco della poetica pop art, proprio in questo rifarsi, forse involontario, all'immagine del *packaging* dei prodotti commerciali, generando in questo caso un cortocircuito cognitivo-percettivo che non è dovuto alla presunta immissione nel recipiente di un contenuto simbolico autoreferenziale dell'artista, come per le scatolette di *Merda d'artista* di Manzoni (1961), né alla decontestualizzazione dell'oggetto dal proprio ambiente domestico o della larga distribuzione commerciale, come negli esperimenti condotti da Warhol sulla bottiglietta di Coca-Cola (1962), sulla scatola di detersivo Brillo (1964) o sul barattolo di zuppa Campbell (1968), bensì

all'abbinamento di una estetica moderna e tipicamente industriale con una tipologia oggettuale e con un *medium* antichi e tradizionalmente artigianali.

Né d'altra parte qualcosa di simile si registra lì dove la ceramica d'uso e di decorazione è oggetto di un ripensamento in chiave estetica e industriale-produttiva, come emerge da un confronto con le proposte contemporanee dei marchi industriali più avanzati nel design ceramico, i quali si concentrano sui valori della funzionalità e commerciabilità del prodotto, più che sull'innovazione del linguaggio formale. Fatta eccezione per le creazioni di Ambrogio Pozzi, che nel panorama contemporaneo della ceramica industriale d'uso e d'arredo sviluppa le idee più moderne, applicando al design un approccio razionale, che geometrizza le forme e bandisce la decorazione e le evocazioni di stile, e per le felici sperimentazioni di Alessio Tasca – in ambito più artigianale che industriale –, che utilizza la trafilatura per plasmare rapidamente in argilla forme inedite ed essenziali di oggetti comuni, come il vaso o il servizio da caffè, altrove sembra, infatti prevalere un atteggiamento progettuale conservativo, come avviene ad esempio per la S.C.I. di Laveno, che in questi anni lancia sul mercato il fortunato servizio *Margherita* (1965) di Antonia Campi, caratterizzato da un ritorno alla tradizione popolare della ceramica graffita, o come il Laboratorio Pesaro di Franco Bucci, che produce set da tavola in grès, come il modello *A-64* (1966), che, pur essendo ottenuti per colaggio, rievocano, in un linguaggio più essenziale, le forme tornite delle stoviglie popolari.

L'idea di impiegare il polistirolo come mezzo per intervenire su una materia dalla millenaria storia d'uso, come la ceramica, costituisce, d'altro canto, uno degli elementi di assoluta novità dell'approccio di Caruso, non solo nella prospettiva artigianale e progettuale ceramica, ma anche in quella dell'arte *tout court*, dove, già a partire dalla fine degli anni Cinquanta, erano stati condotti altri esperimenti con questo mezzo. Diversamente dagli altri artisti che in questi anni si servono di tale materiale, non rendendosi immediatamente conto della sua fragilità e alterabilità e vedendosi costretti successivamente a intervenire sulle proprie opere per assicurarne la conservazione, il ceramista ha la lungimiranza di utilizzare il polistirolo solo come mezzo transitorio e non come materia ultima del suo lavoro. Jean Dubuffet ad esempio realizza negli stessi anni (1962-1974), col medesimo sistema del taglio con filo incandescente, la serie di sculture denominate *Hourloupe*. Entusiasta per la scoperta della nuova tecnica, che gli consente una immediatezza nella creazione della forma paragonabile a «una penna che corre sulla carta»,⁸⁹⁴ l'artista francese tenta diverse strade per migliorare la resistenza e la durevolezza dei suoi lavori, pervenendo alla fine a una soluzione del tutto analoga a quella adottata subito da Caruso, ossia ricavare dalla scultura in polistirolo un calco da cui ottenere per colaggio una scultura in poliestere dalle caratteristiche visive simili

⁸⁹⁴ A. RAVA, *Conservare l'opera d'arte Contemporanea "Cartoline" di Stefano Arienti, realizzata con un materiale sintetico espanso: il polistirolo*, http://www.salonerestaurofirenze.org/2010/ita_save/eventi_full.asp?ID=99, pubblicazione 13 novembre 2010, consultazione 11 ottobre 2016

all'originale.

Tra i vari esperimenti artistici che utilizzano il polistirolo è in special modo interessante, per l'affinità degli esiti formali con il bassorilievo continuo di Caruso, il lavoro *Strutturazione pulsante* di Gianni Colombo (1959): una parete di blocchetti di polistirolo, fatti tagliare a macchina dall'artista, organizzati in una fitta matrice verticale di righe e colonne, animata da un movimento elettromeccanico, che crea un gioco ritmico di variazioni di luce e ombra. A un anno dall'invenzione di quest'opera, nel 1960, Colombo – che è attivo in campo ceramico dal 1953 al 1960 – presenta al XVIII Concorso Nazionale della Ceramica d'Arte di Faenza un'opera ceramica di sconvolgente originalità. Si tratta di un congegno costituito da un asse verticale metallico nel quale sono inserite alcune sezioni dal contorno irregolare, a ciascuna delle quali il fruitore dell'opera può imprimere un moto rotatorio, così da mutare secondo le sue preferenze forma, colore e incidenza della luce sull'oggetto. Colombo, che è tra i fondatori del milanese Gruppo T, esprime in questa ceramica – che non riceve dalla critica contemporanea la meritata attenzione – l'idea centrale del paradigma cinetico-programmato, ossia la variazione dell'immagine nella sequenza temporale.

Caruso, pur non facendo parte di alcun gruppo legato alle etichette dell'Arte Programmata, Cinetica o Minimalista, condivide con i colleghi delle ultime avanguardie artistiche l'idea di un oggetto artistico che in qualche modo riproduca il continuo divenire dei fenomeni reali e sia perciò in continua variazione nella relazione con il fruitore. In più egli avverte con il mondo artistico contemporaneo l'urgenza culturale di stabilire un dialogo tra opera d'arte, progetto/prodotto industriale e spazio architettonico e la necessità di affidarsi a un codice espressivo razionale, basato, nel suo caso, su forme plastiche acromatiche, generate dalla moltiplicazione di unità modulari in sistemi complessi, animati da effetti luministici e da giochi di ripetizioni e alternanze. In tal senso il ceramista condivide e fa proprio il discorso dell'arte moltiplicata in quanto, in coerenza con una personale istanza alla socializzazione del pensiero creativo e dell'opera, concepisce le sue plastiche in una dimensione modulare e in una logica addizionale che tende a superare i limiti dimensionali consueti dell'oggetto per impossessarsi di spazi più ampi, che intersecano quelli vitali dell'osservatore. Il modulo ceramico scolpito diviene allora l'elemento primario per la costruzione di grandi strutture in rapporto con l'ambiente e ciò, nonostante esso sia provvisto di propria organicità e completezza, diversamente da quanto accade in molte installazioni coeve, nelle quali, come nel caso citato, la singola unità non ha valori plastici significanti, ma acquista senso unicamente per effetto di una strategia compositiva d'insieme.

Per Caruso, come avviene nella Minimal Art, il concetto di progettualità non si esaurisce nel design della forma del multiplo, ma si estende alla messa a punto dei possibili assetti dell'insieme, i quali, in funzione dello spazio di destinazione, rispondono a precisi criteri di varietà, di armonia e di articolazione dialettica tra i moduli basilari: come un compositore, il ceramista propone – sotto

forma di schemi-matrici di montaggio, in cui ogni modulo è individuato da un diverso colore –, un proprio ideale «spartito musicale, [nel quale] gli elementi modulari agiscono da note⁸⁹⁵ che scandiscono i ritmi e le pause». ⁸⁹⁶ Peraltro, sebbene il continuo mutare dei rapporti chiaroscurali, dovuto alle mutevoli condizioni di luce e al cambiamento dei punti di vista, proietti l'opera in un'area di ricerca ottico-percettiva e cinetica, il carattere permanente dell'intervento e la durevolezza del materiale fanno sì che essa non si riduca a un mero esperimento, come tanti messi in campo in quegli anni, destinato a suscitare nel fruitore curiosità o divertimento, ma coinvolge la sensorialità del percepiente, andando al tempo stesso a incidere sulla soglia della sua attività cosciente, così da conservare intatto il proprio *appeal* estetico nella fruizione continua e ripetuta dell'artefatto. In più un ulteriore grado di "apertura" dell'opera, nel senso precisato da Eco, è determinato dal fatto che il progetto della composizione modulare, di norma sviluppato dal ceramista, può altresì essere affidato alla libertà, all'iniziativa e al gusto personale dell'architetto che dirige i lavori o del committente dell'intervento architettonico.

Proprio questo aspetto di variabilità infinita della soluzione compositiva conclusiva rappresenta – come osserva Gillo Dorfles – la novità principale introdotta da Caruso rispetto all'impiego tradizionale dei sistemi modulari ceramici nell'architettura, nella misura in cui i multipli non sono assemblati in modo ripetuto e costante, come avveniva invariabilmente da millenni, bensì «secondo diversissime e spesso "irricognoscibili" versioni formali». ⁸⁹⁷ Ciò rende l'opera sempre pressoché unica e irripetibile, pur essendo gli elementi compositivi il risultato di un processo di produzione seriale.

Caruso riesce così a superare l'idea tradizionale del pannello ornamentale ceramico di forma e dimensioni definite da applicare a parete o quella della modanatura che sottolinea e decora le parti strutturali dell'edificio, per concepire un intervento di qualificazione del tutto integrato all'architettura, completamente aperto ed estensibile equilibratamente all'intera superficie muraria, in quanto privo di margini e di gerarchie visive (figura-sfondo, centro-periferia, dentro-fuori). Il risultato è un *bassorilievo continuo*, scevro tanto da narrazioni figurative che da rimandi simbolici o iconografici di natura segnica o cromatica e pertanto immune al rischio di derive retoriche, ma capace nondimeno di valorizzare esteticamente l'ambiente attraverso l'introduzione di puri valori di ritmo, luce e vibrazione, senza alcuna alterazione della percezione dei rapporti spaziali di progetto. In tal senso quella di Caruso è una «scultura "vera e propria", originata dalla dinamica

⁸⁹⁵ La metafora del modulo-nota è a tal punto calzante che l'artista racconta, nel corso dell'incontro intervista rilasciata alla scrivente, l'episodio di una studentessa giapponese che avrebbe effettivamente tradotto in forma musicale una sequenza prestabilita di quattro moduli.

⁸⁹⁶ CARUSO 1997, p.n.n.

⁸⁹⁷ DORFLES 1974, p. 60.

della progettazione modulare, avente un valore autonomo come definizione spaziale e volumetrica, una scultura che “cresce su se stessa” con caratteri peculiari di razionalità e purezza». ⁸⁹⁸ Allo stesso tempo, è oggetto funzionale prodotto in serie industriale, che non rinuncia, però, alla propria dignità artistica, così da risolvere un nodo cruciale: la dialettica tra quantità e qualità, tra progresso tecnologico e sapienza artigiana, tra apertura al futuro e recupero dell’eredità del passato.

D’altro canto va anche detto che, a dispetto delle numerose applicazioni in interventi architettonici o urbanistici in Italia e all’estero, realizzati in un arco di circa tre decenni su progetto dello stesso autore, spesso in collaborazione con studi di architettura e opifici ceramici, i moduli delle sculture frontali disegnati da Caruso per l’industria si rivelano incapaci di vita autonoma, nel senso che non ottengono da parte del mercato dei prodotti ceramici per l’edilizia una risposta tale da assicurarne la continuità produttiva. In senso più generale l’esperienza artistica di Nino Caruso, nel merito della progettazione di un prodotto industriale innovativo destinato agli spazi del costruito, appare esaurirsi in un arco temporale di meno di un decennio, senza generare una svolta reale e duratura nel modo di immaginare e di realizzare la relazione tra arte ceramica, industria e architettura. Ciò sembra spiegabile proprio in relazione alla stringente attualità dell’idea del ceramista che, al volgere tra il VII e l’VIII decennio del Novecento, è in grado di rappresentare una perfetta sintesi tra le ricerche in atto nelle arti visive, nel design e nell’architettura e di offrire una possibilità di concretezza a aspirazioni intellettuali, fermenti creativi e tendenze ideologiche coeve. Di contro con il mutare degli scenari economici e culturali essa rientra nell’alveo di un fenomeno artistico connesso alla personalità e al percorso di ricerca del proprio autore, che da solo ne assicura l’evolversi nel tempo e il farsi interprete di diverse istanze espressive.

Da tale punto di vista Luciano Marziano definisce Nino Caruso «viaggiatore dell’arte» ⁸⁹⁹ e ne rimarca la capacità di assorbire con immediatezza gli umori del proprio tempo, traducendoli in immagini che rimandano ora all’antichità mediterranea, ora alla dimensione del mito, ora al paesaggio interiore. Ma il suo è primariamente un viaggio nel *medium* ceramico, nel senso che i linguaggi adottati scaturiscono soprattutto dalla continua e infaticabile sperimentazione del rapporto con la “terra” e del lavoro manuale, che si rinnova attraverso l’esperienza, ma anche per mezzo di saperi che attingono a un patrimonio culturale ceramico globale e pluri-epocale, indagato con intuito, curiosità e intelligenza.

IV.4.4 Conversazione con il ceramista e progettista Nino Caruso

Casa-studio dell’artista, Vocabolo Canonica 44, Todi (Perugia), 28 luglio 2016

Francesca Pirozzi Quali fattori determinano il passaggio da un’espressione ceramica basata sulla manipolazione della creta, come nella tecnica del colombino da lei utilizzata negli anni Cinquanta,

⁸⁹⁸ Nino Caruso 1975 b, p. 24.

⁸⁹⁹ DORFLES *et al.* 2008, p. 23.

a una ideazione della forma per il tramite di un materiale avulso al contesto ceramico, quale il polistirolo?

Nino Caruso Utilizzavo la tecnica del colombino da dieci anni. In quel periodo avevo cambiato anche lo studio e Guttuso mi diede incarico di realizzare un grande pannello al quale dedicai circa un anno di lavoro. Al termine di questo lavoro mi resi conto che non avevo più voglia di continuare con il colombino e avevo invece bisogno di andare oltre. Ero alla ricerca di qualcosa di nuovo, ero però ancora indeciso su cosa fare. Un giorno camminando vidi nella vetrina di un negozio di giocattoli un piccolo aggeggio costituito da una forcina, un filo caldo e una batteria e accanto alcuni pezzetti di polistirolo già tagliati. Comprai una piccola macchinetta di quel tipo. Cominciai a fare dei tagli e scoprii il doppio elemento negativo-positivo: prendevo le due parti e le attaccavo, così da creare un vaso con un rilievo. Dal primo momento ero interessato al polistirolo non come materiale in sé, ma come mezzo da sfruttare nel campo ceramico, che era il mio campo principale d'interesse. Stimolato dal momento di fioritura del design, ho cominciato a sfruttare il sistema del taglio per realizzare degli oggetti. Poi ho provato a farne un pannello, e da lì ho avuto l'intuizione che producendo una grossa quantità di elementi avrei potuto rivestire anche grandi superfici.

FP La sua formazione tecnica all'istituto professionale industriale e l'esperienza lavorativa come tornitore meccanico hanno influenzato il suo *modus operandi* nella modellazione della forma a partire dal profilo e nella mentalità industriale del prodotto seriale?

NC Non saprei dire se la mia formazione può avere influito. Certo fa tutto parte del mio bagaglio, ma non è che ci fu un ragionamento derivante dalle mie esperienze precedenti, piuttosto un'intuizione, un procedere per passi, cosicché dopo un traguardo si apriva immediatamente una nuova prospettiva, dalla quale nasceva un'idea: ho iniziato facendo oggetti, per poi passare alla ceramica per l'architettura. Devo dire che tutto è fondato indubbiamente sul lavoro, sulla costanza dell'operare e sull'interesse all'approfondimento.

FP Vi sono alcuni aspetti delle correnti artistiche degli anni Sessanta che trovano riscontro negli esiti della sua ricerca di quegli anni. Mi riferisco in particolar modo alla Minimal Art e all'Arte Cinetica e Programmata, quindi all'interesse per l'uso di moduli geometrici, costruiti su progetto dell'artista con tecniche industriali e organizzati in sequenze e composizioni seriali, aventi lo spazio come componente essenziale dell'opera e che tendenti a un'opera aperta e flessibile. Queste istanze artistiche e sociali erano da lei partecipate o seguite con interesse? Aveva rapporti con i gruppi artistici attivi in quegli anni in questi movimenti dalla forte connotazione anche sociale?

NC Quando arrivai a Roma negli anni Cinquanta mi trovai catapultato nel mondo dell'arte senza saperne nulla. Non ero provvisto di basi culturali adeguate, avevo una formazione professionale tecnica, un'esperienza lavorativa da operaio, un forte interesse nella politica, ma ad esempio non conoscevo ancora i musei, né seguivo i movimenti artistici dall'interno, con consapevolezza. Tuttavia il mio lavoro si inseriva inconsciamente in un orientamento generale contemporaneo.

Inizialmente la mia collaborazione con Meli e con gli artisti di Villa Massimo si limitava a un mio supporto di tipo solamente materiale alle loro attività. In seguito, durante il servizio militare, maturai la scelta di intraprendere anch'io quel tipo di vita che mi affascinava molto. Lì, in libera uscita, avevo individuato un laboratorio di ceramica e mi ero proposto come aiuto. Avevo chiesto che mi fornissero un po' di creta e in caserma avevo cominciato a lavorarla come avevo visto fare a Meli. Facevo dei vasi a colombiano e decoravo le ceramiche dipingendo sopra uno strato di ingobbio bianco sul quale davo la cristallina. Colombino e bianchetto erano le mie uniche cognizioni ceramiche. Dopo il servizio militare cominciai a frequentare piazza del Popolo con il gruppo degli artisti. Lì si riunivano tutti. Era un momento fervido di idee e anche di contrasti: astrattisti, figurativi... Frequentavo l'ambiente artistico romano, ma, da osservatore, senza partecipare alle dispute intellettuali che vi avevano luogo. Eppure tutto ciò risvegliava un mio forte interesse, cosicché manifestai al mio amico Meli la mia intenzione di intraprendere il percorso artistico e lui tentò di dissuadermi, ricordandomi che non avevo una preparazione di base e invitandomi piuttosto a fare il tornitore, io però non mi lasciai dissuadere.

FP L'arte integrata all'architettura, come per i suoi moduli, aveva per lei un valore aggiunto rispetto all'opera d'arte autonoma?

NC Avevo intrapreso questo percorso di ricerca e ero giunto a una soluzione nuova, che risultava efficace, pertanto proseguivo in quella direzione, via via evolvendo – ad esempio, dal bassorilievo continuo alla modanatura – per poi affrontare cose diverse, ma sempre tenendo fede all'idea del sistema flessibile, dell'oggetto prodotto in serie, ma dotato di unicità nel momento in cui viene usato da un soggetto qualsiasi, che può essere l'autore o un architetto.

FP Qual è il suo rapporto con il colore? Che cosa la porta prima a escluderlo totalmente poi ad ampliare nuovamente il suo orizzonte cromatico utilizzando smalti colorati?

NC La ragione è semplice: quando c'è un lavoro di rilievo, la luce sul bianco gioca un ruolo essenziale, il chiaroscuro cambia a seconda dell'incidenza. Con la CAVA tutti i moduli sono stati prodotti in bianco, mentre con la Marazzi abbiamo anche fatto dei moduli in nero, ma l'effetto era meno efficace che con il bianco.

FP Il momento in cui approccia il modulo come valore centrale nella sua produzione ceramica sembra coincidere anche con la sua “discesa in campo” nel dibattito internazionale sulla cultura ceramica, penso alla partecipazione dal 1964 al World Crafts Council, alla fondazione nel 1968 del Centro Internazionale di Ceramica e alle numerose attività che ne conseguono. Mi spiega come nasce e con quali intenti questo suo impegno culturale e se esiste un nesso tra esso e l'adozione di un nuovo linguaggio creativo?

NC Fui invitato a New York nel 1964 per costituire il World Crafts Council e all'epoca non avevo ancora sviluppato il metodo del polistirolo. Tuttavia questa esperienza mi ha dato l'opportunità di vedere come gli artisti negli altri paesi, e in particolare in quelli anglosassoni, si comportavano in

modo diverso da quanto avveniva in Italia nel comunicare quello che facevano e come lo facevano e nell'aggregarsi tra loro. Da ciò mi è venuta l'idea di creare il Centro Italiano Produzioni d'Arte con l'intento di costituire un'associazione tra ceramisti. Così ho cominciato a proporre la mia idea, contattando i miei colleghi e cercando di vincere la loro diffidenza e di persuaderli che l'unione avrebbe giovato a tutti, in quanto insieme avremmo avuto un peso maggiore anche nei confronti delle istituzioni. Questa attività è andata avanti per alcuni anni e ha assorbito molte mie risorse. Abbiamo fatto alcune mostre grazie a Gio Ponti, che io avevo coinvolto e nominato presidente dell'associazione, ma alla fine la cosa è fallita. A questo punto io ho pensato di perseguire i medesimi obiettivi in modo autonomo, nel senso che, coi contatti che avevo preso nel '64, ho organizzato il Centro Internazionale di Ceramica. Ho scritto a tutte le università informandole delle attività del C.I.C. e così arrivavano le adesioni di professionisti che intendevano perfezionarsi nella disciplina e venivano a frequentare i corsi che vi si tenevano nella stagione estiva.

FP In che modo pensa di aver contribuito alla diffusione della cultura ceramica contemporanea in Italia?

NC I manuali che ho pubblicato con l'editore Hoepli tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta hanno colmato una lacuna culturale esistente nel nostro Paese rispetto ad altri, della quale mi ero reso conto nei miei viaggi all'estero. A ciò si aggiunge il contributo fornito dal programma in dieci puntate *L'arte della ceramica* prodotto dalla RAI. Le due cose determinarono un nuovo e diffuso interesse del pubblico e hanno favorito negli anni l'approfondimento delle tecniche e lo sviluppo di interessanti personalità artistiche in questo settore.

FP Esiste nel mondo della ceramica italiana o internazionale del Novecento una figura per lei di riferimento o con la quale possano dialogare le ricerche estetiche e tecniche da lei poste in essere?

NC Come ti dicevo trovo che il mio lavoro, per quanto riguarda la ceramica per l'architettura, sia unico e irripetibile. Non mi risulta che altri abbiano sviluppato simili percorsi in maniera autonoma e originale come è avvenuto nel mio caso, per questo non saprei mettere in relazione la mia ricerca con altre.

FP Pensando allo scenario contemporaneo ritiene ad esempio che l'applicazione della stampante 3D alla lavorazione ceramica possa portare una reale innovazione al rapporto tra arte ceramica, architettura e ambiente?

NC Nella mostra che ho tenuto alla Casa dell'Architettura a Roma ho concordato con l'organizzatore di coinvolgere anche altri esponenti del mondo dell'arte della ceramica e tra questi è intervenuto un ceramista che lavora in via sperimentale con la stampante 3D e ha presentato proprio una porzione di abitazione realizzata con questo metodo. Naturalmente si tratta di un'innovazione tecnologica molto interessante, ma sono dell'avviso che quel che conta è sempre l'intelligenza che usa la tecnologia e ne intuisce nuove applicazioni. Nel mio caso si è trattato di mettere insieme una nuova tecnologia con un materiale plurimillenario e proprio questo connubio

originale mi ha dato la possibilità di sviluppare un linguaggio assolutamente nuovo e personale per la ceramica. Se tu guardi le opere che ho realizzato manipolando l'argilla, ci trovi comunque come un'eco di tutta la storia della ceramica, lì invece no. Certo c'è in qualche modo un riflesso dalla cultura mediterranea che mi appartiene e che inconsapevolmente ho trasferito nel mio lavoro, ma il linguaggio, nascendo da un metodo estraneo alla ceramica, è per forza di cose nuovo e personale.

FP Nelle realizzazioni più importanti, come quella di Parigi, Marsiglia, Savona, ecc., la scelta della composizione dei moduli è stata affidata all'architetto oppure se ne è occupato lei personalmente?

NC Ho curato io personalmente la disposizione dei moduli sulla parete. Procedevo in questo modo: disegnavo la parete e poi riproducevo la sequenza dei moduli assegnando a ognuno dei quattro elementi un colore (giallo, rosso, blu e verde) e quindi disegnando questa matrice colorata che le maestranze con molta pazienza riproducevano. Quando si crea una sequenza modulare, con le sue pause e il suo ritmo, è un po' come comporre una sorta di musica basata su sole quattro note e, infatti, una ragazzina giapponese ha fatto una cosa del genere musicando una mia composizione.

FP Come e quando nasce il rapporto con l'azienda CAVA di Cava de'Tirreni?

NC Il mio rapporto con la CAVA ha inizio nel 1966. Caso volle che avevo da poco inventato il sistema della lavorazione della ceramica a partire dal polistirolo e venne a trovarmi il mio amico architetto, Toni Malavasi, il quale frequentava la costa amalfitana ed era in rapporti con Mario Di Donato della CAVA, per il quale aveva realizzato il fronte dell'edificio industriale, ospitante il museo aziendale. Malavasi mi invitò a presentarmi all'imprenditore. Quest'ultimo si rivelò molto lungimirante e fu subito entusiasta della mia idea e disponibile a realizzarla.

FP Come e quando avviene il passaggio da designer a direttore artistico della CAVA?

NC Immediatamente, in quanto Mario Di Donato comprese subito che potevo aiutarlo e mi affidò la direzione della progettazione, dandomi completa autonomia. L'azienda produceva piastrelle tradizionali e quel filone rimase attivo, ma ad esso fu affiancata una linea moderna pensata da me, che si chiamava, appunto, *Serie Moderna*. Proprio per implementare questo settore, all'interno del Seminario Internazionale del '69 progettammo di bandire un concorso internazionale di design di piastrelle.

FP Nel 1967-68 realizza con la CAVA i moduli per la Chiesa Evangelica di Savona. Come nasce questo lavoro?

NC Avevo già mostrato all'architetto Aymonino i miei multipli in polistirolo. Quando li ebbi realizzati con la CAVA in ceramica a colaggio glieli sottoposi e lui ebbe l'idea di impiegarli per il rivestimento interno della chiesa che stava realizzando, che essendo di culto evangelico, non prevedeva alcuna raffigurazione iconografica, pertanto utilizzò il rilievo per caratterizzare completamente l'interno, muri e soffitto. Fu una realizzazione bellissima. Io stesso inviai le foto alla rivista «Domus» che le pubblicò. Non ci fu giovane architetto che non conoscesse il mio lavoro attraverso quelle immagini. Da lì abbiamo cominciato a esporre il prodotto nelle fiere. Io ero

totalmente identificato con la CAVA e mi occupavo personalmente anche degli allestimenti. A ogni salone del SAIE ad esempio c'era la fila di tutti gli industriali per venire a vedere le novità proposte dalla CAVA, perché si trattava di un prodotto innovativo.

FP Durante la sua direzione artistica alla CAVA, dal '66 al '71, prosegue la sua attività personale come artista e designer, nel senso che si serve anche di altri contesti produttivi per realizzare le sue idee o che presta la sua creatività anche ad altre ditte?

NC No, nel periodo in cui lavoravo con la CAVA la mia attività si svolgeva in esclusiva con l'azienda, in quanto, come dicevo prima, mi ero identificato con essa.

FP Su alcune riviste dei primi anni Settanta (TOSCHI 1970; *Nino Caruso* 1971) è presentata una sua produzione in collaborazione con l'industria CAVA di complementi d'arredo (lampade, contenitori, ecc.) e di piccole sculture-oggetto eseguite a colaggio in serie limitata, numerate e firmate. Mi parla di questi lavori? Erano lavori che realizzava in proprio o servendosi delle linee produttive industriali della CAVA? E in questo caso erano venduti nei negozi monomarca o avevano un circuito diverso?

NC Ho progettato questi oggetti-scultura per la CAVA e successivamente ne ho realizzati un paio anche per la Marazzi. I prototipi erano creati sempre con la tecnica del polistirolo e poi prodotti industrialmente in piccola serie dalle aziende ceramiche e venduti nei negozi che ne proponevano il materiale da rivestimento.

FP Fu sua l'idea dei moduli tridimensionali da inserire a parete nel corpo del rivestimento, e conformati in modo da assolvere a funzione di accessori d'arredo bagno (portarotolo, portasapone, ecc.)?

NC L'idea esisteva già, ma fu mia l'iniziativa di farli produrre dalla CAVA e naturalmente il design di quelli che furono sviluppati dall'azienda.

FP Al progetto dei multipli da rivestimento e degli oggetti generati a partire dalla lavorazione manuale del polistirolo lei affianca anche il design di articoli che, come i moduli “quadrato”, “cerchio su quadro” e “tondo su tondo”, sembrano essere il risultato di un progetto grafico, è così?

NC No, anche questi moduli nascevano sempre dalla lavorazione del polistirolo e quindi da un tipo di approccio manuale e non grafico. Per talune opere artistiche realizzate negli anni successivi, come ad esempio gli *Scudi*, esistono degli schizzi di progetto. Ma per le ceramiche modulari per l'architettura ho sempre applicato lo stesso metodo della creazione di un prototipo tridimensionale dal taglio del polistirolo col filo caldo.

FP In questi anni, oppure dopo, intrattiene altre collaborazioni con realtà produttive ceramiche del territorio salernitano, mi riferisco ad esempio al suo servizio da caffè per Ernestine o alla piastrella *Insieme* per D'AS di D'Agostino, mi parla di questi lavori e se furono gli unici?

NC Ho disegnato una serie di oggetti-scultura per la Ernestine di Salerno, oltre a due servizi da

caffè. Dei primi non mi rimane nulla, mentre ho ancora i due servizi. Anche questi ultimi erano progettati a partire dalla lavorazione del polistirolo. Furono collaborazioni nate dopo la chiusura del rapporto con la CAVA, avvenuta nel '71, e su proposta delle aziende. Per D'Agostino ho disegnato la serie di piastrelle componibili denominata *Insieme*. Erano piastrelle in maiolica bianco e nero con un motivo geometrico riprodotto in varie dimensioni adatte a creare delle composizioni libere.

FP Mi parla del rapporto con Mario Di Donato e dell'idea di organizzare nel '69 alla CAVA un convegno internazionale e un concorso di progettazione, da cosa nacque l'idea, quali esiti ebbe e cosa determinò il non ripetersi dell'esperienza negli anni successivi?

NC L'idea nasce come conseguenza della mia esperienza a New York nel '64 e dall'apertura che essa aveva prodotto nei miei orizzonti, che si concretizzava come spinta a creare occasioni di dialogo e di confronto tra operatori del mondo della ceramica e dei settori coinvolti. Quello di mettere insieme le persone è sempre stato un mio "pallino" e dipende anche dalla mia formazione politica, dai miei trascorsi di sindacalista e di comunista clandestino. Vi è sempre stata cioè da parte mia la volontà di dare anche un valore e un peso sociale al nostro lavoro e anche un senso di dovere morale nel promuovere la categoria e offrire opportunità anche ad altri artisti. Questo impegno l'ho sempre portato avanti, dedicandovi molto tempo e risorse. Ad esempio per la rassegna di Torgiano o a Deruta, Gubbio e Gualdo Tadino dove nel 1998 ho organizzato un convegno internazionale con grandi personaggi del mondo della ceramica, come Raku, e poi conferenze, *workshop* e mostre, che mettevano a confronto la ceramica italiana con quella di altri paesi (Norvegia, Svizzera, Germania e Grecia). Anche questa esperienza avrebbe dovuto ripetersi ogni due anni, ma di fatto è cambiata l'amministrazione e non ha più avuto seguito. Così a Cava era nelle mie intenzioni di farne un appuntamento annuale, ma come appunto spesso accade in Italia, il proposito non si realizzò.

FP L'appello da lei rivolto ad artisti e designer a contribuire al rinnovamento della ceramica nell'architettura collaborando col mondo dell'industria fu accolto da altri?

NC Sì, devo dire che diversi ceramisti in quegli anni ricercarono occasioni di collaborazione con l'industria. Penso a Carlo Zauli, Pompeo Pianezzola, Panos Tsolakos, Franco Bucci e altri che lavorarono per la produzione industriale, non solo in Italia, ma anche in Germania, ad esempio. Credo di aver contribuito a questo scambio, col mio esempio e con l'opera di divulgazione della cultura ceramica che ho portato avanti.

FP Durante la sua direzione artistica alla CAVA coordinò l'attività di altri artisti e designer, mi dice qualcosa di questa attività, se si trattava di un lavoro di équipe e chi ricorda in particolare tra gli altri artisti o designer coinvolti?

NC Quando lavoravo con la CAVA mi occupavo da solo della progettazione. Successivamente, quando andai via, l'azienda ricercò altre collaborazioni con artisti dell'area dell'Arte Programmata

e Cinetica e sviluppò progetti con loro.

FP Cosa porta alla conclusione della collaborazione con la CAVA nel 1971?

NC Nel 1971 conclusi il mio rapporto con la CAVA, perché oramai mi era diventato impossibile, visto il sopraggiunto incarico d'insegnamento all'Istituto d'Arte, recarmi con continuità a Cava de'Tirreni. Tuttavia la CAVA continuò a produrre i moduli progettati da me e a realizzare numerosi interventi architettonici, soprattutto nella capitale, senza peraltro versarmi le *royalties*. Allo stesso tempo altre aziende ceramiche che conoscevano il mio lavoro con la CAVA hanno cominciato a chiamarmi, tra cui la Marazzi.

FP Mi dice qualcosa della *Linea Studio Farnese - CAVA n°1* e del Manifesto del 13 dicembre 1971?

NC Si tratta di un progetto che non mi vide coinvolto in quanto si svolse dopo che io avevo interrotto la mia collaborazione con l'azienda. Tuttavia la *Linea Studio Farnese* include anche i miei moduli, che, come ho detto, continuarono a essere prodotti anche negli anni a venire. Fui presente alla mostra allo Studio Farnese in occasione della quale furono presentati questi nuovi prodotti.

FP Quali novità porta al suo lavoro l'esperienza con l'azienda di Sassuolo?

NC Con la Marazzi c'è stata una svolta nelle dimensioni e nei materiali dei miei moduli: ho sviluppato blocchi grandi, in materiali ceramici cotti ad alte temperature e quindi dotati di ottima resistenza, pertanto ho concepito l'idea di utilizzare i moduli anche in soluzioni per esterno, cosa che prima non era possibile per il tipo di materiali utilizzati dalla CAVA. La Marazzi era già allora un colosso che produceva enormi quantità di materiale, tuttavia i sistemi che io proponevo richiedevano tecnologie diverse da quelle da loro impiegate nella fabbricazione delle piastrelle. Ci fu allora una favorevole circostanza: l'azienda aveva una linea di produzione di elementi per arredo bagno in ceramica, realizzati a colaggio, con materiale ceramico cuocente ad alta temperatura (1280°C). Questa produzione era in crisi ed era stata pertanto bloccata. Così fu sufficiente riconvertire le linee produttive di accessori alla fabbricazione dei blocchi da me progettati. Anche questa produzione però si esaurì nel giro di pochi anni, perché l'azienda aveva fatto una previsione di vendite analoga a quella delle ceramiche da rivestimento e, benché fossero stati fatti alcuni lavori molto qualificati, come la stazione della metropolitana di Marsiglia o il Consorzio Agrario di Bologna, le richieste del mercato non furono sufficienti a coprire la produzione. D'altro canto trattandosi di una grande azienda, ogni articolo era prodotto in serie industriale e non ci fu una strategia adeguata a configurare questa produzione alla sua effettiva natura, cioè come un filone minore, destinato a un pubblico di nicchia.

FP Anche nella Marazzi ha avuto un ruolo all'interno dell'azienda?

NC No, lì il rapporto era di tipo diverso dalla CAVA. Avevo un contratto limitato al design dei moduli che proponevo.

FP In alcune tipologie di moduli ceramici è facile riconoscere il processo che sta alla base della creazione, in quanto la forma racconta il movimento del blocco contro il filo incandescente, in altri

moduli questo processo è più difficile da ricostruire perché l'oggetto appare modellato in maniera tridimensionale. Si tratta di un diverso metodo di lavoro oppure anche questi solidi più complessi, come quelli a "X" o a "Y" impiegati ad esempio per le "pareti filtro", nascono sempre dal taglio del polistirolo?

NC Tutti i moduli che ho progettato per l'architettura sono nati da prototipi realizzati col processo di lavorazione del polistirolo.

FP Riguardata a distanza di cinquant'anni, come valuta la portata della sua esperienza nell'ambito della progettazione di elementi ceramici modulari per l'architettura? Ritiene che essa abbia avuto uno sviluppo concluso e limitato all'arco di circa un decennio, aprendo prospettive che poi di fatto non si sono realizzate per il cambiamento dei tempi, oppure che abbia davvero rappresentato una svolta duratura, evolvendosi in qualcosa di diverso e generando un reale rinnovamento nel settore dell'industria ceramica?

NC Sicuramente l'esperienza ha avuto una sua durata limitata, perché essendo un'idea basata sulla cooperazione tra chi progetta e chi esegue, a un certo punto, a causa della crisi, le aziende non hanno più voluto o potuto investire su questa idea, perciò è venuta meno la componente produttiva. D'altro canto però devo anche dire che nel mio lavoro tendo a stancarmi quando un certo tipo di attività si ripete a lungo nel tempo, così anch'io ho desiderato a un certo punto voltare pagina.

FP L'insegnamento della sua originale tecnica ha fatto proseliti in Italia o all'estero?

NC Nessuno, da quanto mi risulta, dopo di me ha portato avanti questo tipo di lavoro in Italia. All'estero invece, in seguito ai corsi che avevo svolto, alcuni ceramisti hanno applicato il mio metodo. Ad esempio l'australiano Ian Dowling, dopo la frequenza di un *workshop* tenutosi nel 1999 a Perth, ha realizzato delle pareti molto simili alle mie che mi ha anche mostrato. Io gli ho fatto i complimenti, ma l'ho anche stimolato a personalizzare il discorso, cosa che lui ha fatto, ottenendo poi diverse soddisfazioni dal nuovo lavoro intrapreso, in termini di commissioni importanti e di guadagni. Un caso diverso e invece per me negativo è quello del ceramista indiano P.R. Daroz, il quale mi ha contattato dicendomi che conosceva e apprezzava il mio lavoro e desiderava incontrarmi. Io l'ho ricevuto e, come faccio abitualmente, gli ho mostrato il mio studio con la massima apertura. Al termine del nostro incontro, lui mi ha dato un suo catalogo nel quale, erano pubblicati anche dei lavori fatti con i "miei" blocchi a doppia faccia. Erano talmente identici, che ho provato un forte imbarazzo e non sono riuscito a dire nulla. Successivamente, vinta la mia timidezza caratteriale, gli ho scritto, dicendogli che avevo piacere che avesse trovato interessante la mia opera, allo stesso tempo lo invitavo a non riprodurre troppo fedelmente il mio lavoro, perché diversamente l'avrei reso noto nella comunità artistica internazionale. Lui allora si è scusato e mi ha rassicurato, ma ciò nonostante, una mia amica ceramista è venuta recentemente a trovarmi e ingenuamente mi ha riferito di aver visto le "mie" sculture in India nella casa di questo ceramista.

FP Nelle sue intense frequentazioni dei Paesi esteri ha potuto constatare una disparità di considerazione dell'arte ceramica rispetto a quanto accade in Italia?

NC Purtroppo ho spesso verificato come ad esempio l'arte ceramica italiana fosse conosciuta e considerata più da curatori e accademici di altre nazionalità, che nel nostro stesso Paese, dove radicati pregiudizi hanno spesso relegato quest'arte a uno stato "minore". Questa presupposta inferiorità è confermata dalla scarsa presenza della ceramica nei musei e nelle mostre di scultura contemporanea e, in ogni caso, dalla predilezione per quegli artisti che si sono espressi occasionalmente con questo linguaggio, rispetto a coloro che hanno dedicato a esso la ricerca di una vita. Nella mostra che ho organizzato sulla scultura contemporanea in ceramica alla GNAM di Roma, ho cercato di mostrare, al contrario, quali importanti fermenti artistici si sono mossi intorno a questo campo in Italia dagli anni Cinquanta a oggi, così da creare anche un'occasione di stimolo e di interesse intorno al discorso ceramico per altre istituzioni culturali pubbliche e private.

Bibliografia citata

AMOS 2008: P. AMOS (a cura di), *Cava delle ceramiche*, Salerno, Menabò, 2008

29 Nazioni 1967: 29 Nazioni presenti a Faenza. XXV Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte, in «Forme», n. 16, Cermenate, 1967

BAJ 1988: E. BAJ, *Cose, fatti, persone*, Milano, Elèuthera, 1988

BORSELLINI-CIRRI 2016: R. BORSELLINI - G. CIRRI (a cura di), *Gubbio 2016 XXVI Biennale di Scultura*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016

CARUSO 1964: N. CARUSO, *Convegno a New York sotto gli auspici dell'UNESCO*, in «La Ceramica», n. 8, Milano, agosto 1964

CARUSO 1969: N. CARUSO, *La ceramica nell'edilizia: arte e industria, una collaborazione necessaria*, in «Ceramica Informazione», n. 31, Faenza, aprile 1969

CARUSO 1997: N. CARUSO, *Ceramica oltre*, Milano, Hoepli, 1997

CARUSO 2016: N. CARUSO, *Una vita inaspettata*, Roma, Castelveccchi, 2016

CARUSO-DI DONATO 1969: N. CARUSO - M. DI DONATO (a cura di), *Atti del seminario: 1° concorso internazionale di disegni per piastrelle da pavimento e rivestimento in maiolica*, Industria ceramica CAVA, Roma, 1969

CAZZANIGA 1989: C. CAZZANIGA et al. (a cura di), *Nedda Guidi. Sì ceramica*, catalogo, Roma, Amaltea, 1989

CRISPOLTI-MARZIANO-GUIDI 1976: E. CRISPOLTI - L. MARZIANO - N. GUIDI, *Quindici anni di ricerca in ceramica (1961-1976) di Nedda Guidi*, Gubbio, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1976

DEWEY 2007: J. DEWEY, *Arte come esperienza*, Palermo, Aesthetica, 2007

DORFLES 1974: G. DORFLES, *Nino Caruso. Grandi volumi dalla funzionalità architettonica*, in «Capitolium», n. 7-8, Roma, luglio-agosto 1974

DORFLES et al. 2008: G. DORFLES et al., *Nino Caruso on the road: tra arte e mito*, catalogo, Città di Castello, Edimond, 2008

GUIDI 1965: N. GUIDI, *La modellazione e la ceramica*, in *Atti del Convegno Nazionale sul tema L'Arte nella Scuola Elementare*, Roma, BIMOSPA, 1965

N. GUIDI, *Considerazioni di un «maestro della ceramica»*, in «Faenza», n. 1-2, Faenza, 1986

GUIDI 1988: N. GUIDI, *Limpida terracotta*, catalogo, Milano, Arte Centro, 1988

GUIDI 1996: N. GUIDI, *Nelle terre di Kokalos*, catalogo, Roma, 1996

MANGIONE-VIGNATELLI BRUNI 2014: F. MANGIONE - C. VIGNATELLI BRUNI (a cura di), *Arte, architettura, spazio urbano: l'opera di Nino Caruso*, catalogo, Roma, Prospettive, 2014

- MARI 1970: E. MARI, *Funzione della ricerca estetica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1970
- MARTINI 1984: L. MARTINI, *Alcune tendenze della ceramica degli anni '70*, in «Faenza», n. 1-2, Faenza, 1984
- MARZIANO 2001: L. MARZIANO, *Ceramica tra didattica e produzione*, in «D'A», n. 43, Faenza, marzo 2001
- MARZIANO 2003: L. MARZIANO, *Nedda Guidi*, in «D'A», n. 50/51, Faenza, dicembre 2002/marzo 2003
- MASSARI *et al.* 1971: MASSARI *et al.*, *Nedda Guidi*, Catalogo n. 24, Roma, Artivisive Studio d'Arte Contemporanea, 1971
- MENNA 1978: F. MENNA, *Nedda Guidi*, catalogo, Alessandria, Comune di Alessandria Assessorato Cultura e Teatro, 1978
- MUNARI 2008: B. MUNARI, *Codice Orvieto*, Torino, Einaudi, 2008
- PERNIOLA 2007: M. PERNIOLA, *Come leggere Art as experience nel quadro dell'orizzonte estetico attuale?*, in L. RUSSO (a cura di), *Esperienza estetica A partire da John Dewey*, Palermo, Centro Internazionale di Studi di Estetica, 2007
- Rassegna 1968: *Rassegna della produzione. La parete scultura*, in «Abitare», Milano, luglio-agosto 1968
- Nino Caruso 1971: Nino Caruso. *Strutture modulari e un paravento*, in «Domus», n. 494, Milano, gennaio 1971
- Nino Caruso 1975 a: Nino Caruso, *modular ceramics*, in «Ceramics Monthly», Columbus (OH), giugno 1975
- Nino Caruso 1975 b: Nino Caruso: *Modulo come valore seriale*, in «Forme», n. 57, Cermenate, 1975
- Pareti 1968: *Pareti in ceramica*, in «Domus», n. 480, Milano, novembre 1968
- SANGIORGI 1969: S. SANGIORGI, *Cava dei Tirreni. Il seminario internazionale sulla ceramica nell'architettura*, in «La Ceramica», n. 2, Milano, 1969
- SENNETT 2008: R. SENNETT, *L'uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli, 2008
- SERAVALLI 2013: M. SERAVALLI, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma, Biblink, 2013
- Studi 1967 a: *Studi sulla ceramica. Uno scultore: Nino Caruso*, in «Forme», n. 14, Cermenate, 1967
- TINARI 1991: B. TINARI, *Nedda Guidi. Opere 1961-1991*, tesi di laurea, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 1991
- TOSCHI 1970: P. TOSCHI, *Ceramiche*, in «Interni», Milano, settembre 1970
- VESCOVO 1977: M. VESCOVO, *Segno-Identità*, in «La tradizione del nuovo», n. 1, Ravenna, 1977
- VINCA MASINI 1965: L. VINCA MASINI, *Arte Programmata*, in «Domus», n. 422, Milano, gennaio 1965
- VILLA 1989: G. VILLA (a cura di), *Sculture nella città. Itinerari della memoria*, catalogo, Cesenatico, Comune di Cesenatico, 1989
- VITALE 2008: E. VITALE, *Nino Caruso on the road*, catalogo, Città di Castelli, Edimond, 2008

Postilla bibliografica di approfondimento

- BERTINI *et al.*, *Dialoghi nell'arte*, catalogo, Gubbio, 1984
- A. BOETTI, *Le finestre senza casa*, in «L'Orsaminore», Roma, settembre 1982
- G. BONASEGALE - M. CATALANO (a cura di), *Arte Contemporanea "Lavori in corso". 10*, catalogo, Roma, De Luca, 2000
- G.C. BOJANI (a cura di), *Manifestazioni internazionali della ceramica d'arte 1986 a Faenza*, in «Faenza», n. 3-4, Faenza, 1986
- G.C. BOJANI, *I segreti di Nedda Guidi*, in «K Keramikos», n. 12, Milano, 1988
- R. BOSSAGLIA, *Se il racconto rischia di andare in pezzi*, in «il Corriere della Sera», Milano, 28 maggio 1989
- M. CALVESI, *Avanguardie di Massa*, Milano, Feltrinelli, 1978
- F. CALZAVACCA, *Terra e colore in Nedda Guidi*, in «ArtiUmbria», n. 2, Perugia, 1984
- D. CARA, *Nedda Guidi: la superficie della terra e le specularità cromatico-modulari*, in «Galleria», n. 1-2, Caltanissetta, gennaio-aprile 1978
- Centro Internazionale di Ceramica*, in «Ceramica Informazione», n. 24, Faenza, settembre 1968
- Ceramica*, in «Abitare», n. 109, Milano, ottobre 1972
- Ceramica: un percorso per l'innovazione. Architettura e arredo urbano*, Este, Accademia dell'Artigianato Artistico, 2009
- Ceramiche di Nino Caruso e Yosuke Aida*, catalogo, Tokio, 1982

Componibile, elementi modulari in ceramica, in «Domus», n. 537, Milano, agosto 1974

G. CIRRI - R. BORSELLINI, *Gubbio 2016. XXVI Biennale di Scultura*, catalogo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2016

Consuntivo al salone di Vicenza, in «La Ceramica», n. 1, Milano, 1969

V. FAGONE - L. LAMBERTINI, *Nino Caruso. I percorsi della memoria. Scultura/architettura*, catalogo, Bologna, Edizioni Analisi, 1989

N. CARUSO, *La ceramica in architettura*, in «C&A Partners», n.1, gennaio 1990

N. CARUSO, *Ceramica modulare*, in «Anfione e Zeto», n. 2, 1990-91

N. CARUSO, *Nino Caruso: itinerari*, catalogo, Roma, O.GRA.RO, 1991

N. CARUSO, *Decorazione ceramica*, Milano, Hoepli, 1995

N. CARUSO, *Nino Caruso e Tomo Hirai: dialoghi*, Roma, Istituto Giapponese Di Cultura, 1999

N. CARUSO, *Ceramica viva*, Milano, Hoepli, 2003

N. CARUSO, *Nino Caruso: opere 1954/1963*, Roma, Ograro, 2007

C. CAZZANIGA et al. (a cura di), *Nedda Guidi. Sì ceramica*, catalogo, Roma, Amaltea, 1989

E. CRISPOLTI, *Quattro polarità di ricerca ceramica: Astengo, Bonaldi, Guidi, Pianezzola*, catalogo, Savona, Il Brandale, 1974

E. CRISPOLTI - E. ASTENGO, *Scultura Ceramica in Italia oggi*, catalogo, Gubbio, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1974

V. CRISTALLO - E. GUIDA, *Protagonisti e materiali della cultura del prodotto industriale nell'Italia più a Sud. Intenzioni e sperimentazioni nelle figure di Roberto Mango e Nino Caruso*, in «A/I/S/Design. Storia e Ricerche», n. 4, Milano, 2014

Dietro le piastrelle, in «Forme», n. 46, Cermenate, 1973

F. D'AMICO - F. GUALDONI, *Nedda Guidi. Le terre e gli artigiani*, Roma, Istituto Grafico Editoriale Romano, 1990

T. DE CHIARO, *Aspetti della terracotta italiana '70/'80*, in «Terzocchio», n. 1, Bologna, marzo 1985

G. DI GENOVA, *Generazione anni Venti*, Ed. Bora, 1981

G. DORFLES, *The modular sculptures of Nino Caruso*, in «Ceramics monthly», Columbus (OH), 1990

G. DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 1997

G. DORFLES, *Introduzione al disegno industriale. Linguaggio e storia della produzione in serie*, Einaudi, 2001

V. FAGONE, *Quattro polarità di ricerca ceramica: Astengo, Bonaldi, Guidi, Pianezzola*, catalogo, Milano, Centro Rizzoli, 1975

V. FAGONE - G.C. BOJANI - L.D. MANTOVANI, *Nino Caruso. Omaggio agli etruschi*, Roma, Oberon, 1985

L.P. FINIZIO, *Four proposals in ceramics: Astengo, Bonaldi, Guidi, Pianezzola*, Roma, The British Council, 1974

L.P. FINIZIO, *Memoria e linguaggio del cotto*, in «Costruire», n. 24, Cagliari, 1976

A.P. FIORILLO, *Una cultura dell'identità: note per una storia della ceramica a Cava*, in P. AMOS (a cura di), *Cava delle ceramiche*, Salerno, Menabò, 2008

D. FONTI - J. JEON (a cura di), *Architecture and urban space by Nino Caruso*, catalogo, Gimhae-si, Clayarch Gimhae museum, 2010

E. GAUDENZI, *Novecento. Ceramiche italiane. Protagonisti e opere del XX secolo*, vol. 2, Faenza, Faenza Gruppo Editoriale, 2006

R. GIOVANNINI, *Nino Caruso sculptor and ceramist*, in «Ceramics: Art and Perception», n. 89, Sydney, 2012

N. GUIDI, *Limpida terracotta*, in «La Ceramica moderna», Faenza, n. 83, a. IX, aprile 1988

W. HUNT, *Rome's Nino Caruso*, in «Ceramics Monthly», Columbus (OH), ottobre 1987

I premi di Vicenza, in «Forme», n. 15, Cermenate, 1967

La C.A.V.A. organizza un seminario internazionale, in «Ceramica Informazione», n. 32, Faenza, maggio 1969

L. LAMBERTINI, *Nedda alludi?*, in «Il Giornale», 23 aprile 1989

E. LONGO, *Le terre e gli artigiani – Roma 1990*, in «Faenza», n. 1-2, Faenza, 1992

M. LUNETTA, *Le terre e gli artigiani di Nedda Guidi*, in «Roma, il piacere dell'immagine», n. 32, a. IV, 1991

S. LUX, *Il pensiero e la materia*, in «K Keramikos», n. 12, Milano, 1988

- G. MANDEL, *Scultura italiana contemporanea*, Milano, Istituto Europeo di Storia dell'Arte, 1965
- M. MARGOZZI - N. CARUSO, *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, catalogo, Roma, Castelveccchi, 2015
- L. MARTINI, *Approccio alla ceramica informale in Italia*, in «Faenza», n. 1-2, Faenza, 1983
- L. MARTINI, *Un'esperienza d'avanguardia nella Ceramica Contemporanea: le opere di Gianni Colombo*, in «Faenza», fasc. 1-3, Faenza, 1987
- L. MARZIANO, *Carlos Carlè, Nino Caruso, Pompeo Pianezzola: aspetti della scultura in ceramica*, catalogo, Roma, Officina Grafica, 1987
- L. MARZIANO, *Nino Caruso*, in «D'A», n. 42, Faenza, dicembre 2000
- L. MARZIANO - N. CARUSO, *Nino Caruso. Terra madre*, catalogo, Comiso, 2010
- F. MENNA, *Nedda Guidi*, catalogo, Roma, Edizioni Galleria Numero, 1964
- F. MENNA, *Arte cinetica e visuale*, Milano, Fabbri, 1967
- F. MENNA, *L'arte concettuale*, Milano, Fabbri, 1975
- F. MENNA - M. TORRENTE, *IV Rassegna nazionale della ceramica. Il cotto e il crudo*, catalogo, Caltagirone, Assessorato Beni Culturali, 1981
- N. MILETI - A. MORETTO, *Scultura ceramica del '900. Nino Caruso e il gioco dell'arte: moduli ceramici che coniugano la forma poetica con la razionalità della materia trasformandosi in architettura*, in «Superfici», n. 12, Milano, giugno 1994
- I. MUSSA, *The unfolding clay. Nino Caruso*, Tokyo, Nissha Printing Co., 1982
- News and Retrospect. Nino Caruso*, in «Ceramics Monthly», Columbus (OH), gennaio 1979
- Nino Caruso. Moduli in ceramica per l'architettura*, in «Forme», n. 21, Cermenate, 1969
- Nino Caruso*, in «La Ceramica Moderna & Antica», n. 297, Misterbianco, luglio/settembre 2017
- S. ORIENTI, *Mostre d'Arte. Artivisive: Guidi*, in «Il Popolo», Roma, 27 novembre 1971
- S. ORIENTI, *Arcana e simbolica scultura in ceramica*, in «Il Popolo», Roma, 26 maggio 1989
- M. PASQUALI, *Omaggio a Nedda Guidi*, catalogo, Firenze, Noèdizioni, 2013
- J. PIGNATELLI (a cura di), *Biennale d'Arte Ceramica Contemporanea. La ceramica altrove*, Roma, Cierre & Grafica, 2014
- F. POLI, *Minimalismo, arte povera, arte concettuale*, Roma, GLF Editori Laterza, 2010
- Rassegna*, in «Forme», n. 33, Cermenate, 1971
- Rassegna*, in «Forme», n. 44, Cermenate, 1972
- Rassegna. Piastrelle per tutta la casa*, in «Domus», n. 518, Milano, gennaio 1973
- J. RUIZ DE INFANTE, *Il rivestimento della stazione Fève-Renfé di Gijón. Un intervento decorativo di Nino Caruso*, in «CA. Ceramica per l'architettura», n. 30, a. XI, novembre 1997
- R. RUSCIO, *L'irriducibile valore dell'indipendenza*, in «Nuova Meta», n. 36, Milano, 2014
- S. SINISI, *Factura*, catalogo, Roma, Officina, 1978
- S. SINISI, *Nedda Guidi*, catalogo, Gubbio, 1984
- C. TERENCE, *La memoria*, in «D'A», n. 45, Faenza, settembre 2001
- J. TOGNETTI, *Sculture in ceramica*, in «Prospetti», n. 4, Firenze, 1966
- G. TOTI, *Il discorso di Nedda Guidi nel territorio keramografico*, in «Carte segrete», n. 33, Roma, 1977
- TULLIO D'ALBISOLA et al., *Per Gualdo Tadino occorre una nuova sede*, in «La ceramica», n. 8/64, Milano, agosto 1964
- Una parete che vive con la luce*, in «Abitare», n. 481, Milano, dicembre 1969
- M. VESCOVO, *Un'analisi del materiale la terra*, in «Il Piccolo di Alessandria», Alessandria, 11 gennaio 1978
- C. VIVALDI, *Vitalità dell'astrattismo*, catalogo, Foligno, 1983
- M. VOLPI ORLANDINI, *Nedda Guidi*, catalogo, Roma, 1978



IV.1 - Nedda Guidi nel suo studio, anni Sessanta



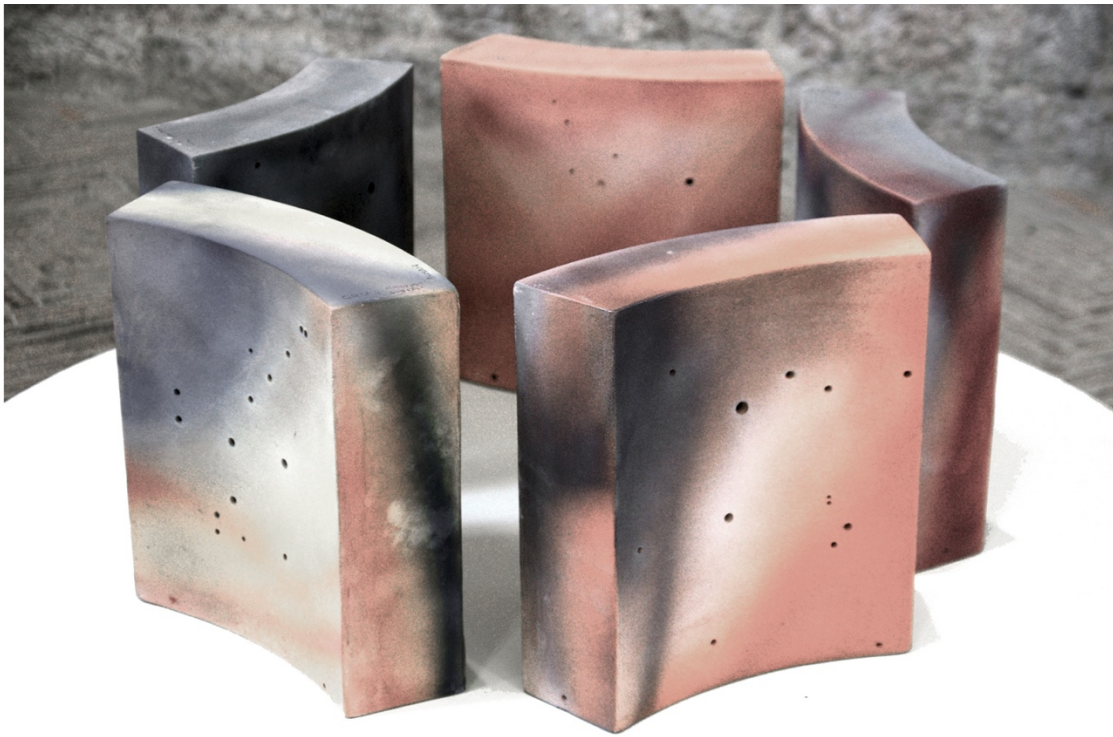
IV.2 - Nedda Guidi, *Siesta*, argilla refrattaria, 1960



IV.3 - Nedda Guidi, *Sculptura*, terracotta colorata con ossidi, 1987



IV.4 - Nedda Guidi, *Limerick*, terracotta, 1992



IV.5 - Nedda Guidi, *Cinque pezzi di cielo (Cielo caduto)*, terracotta colorata con ossidi, 2001



IV.6 - Nedda Guidi, *Foglio n. 23 (Calma)*, terracotta smaltata, 1963-64



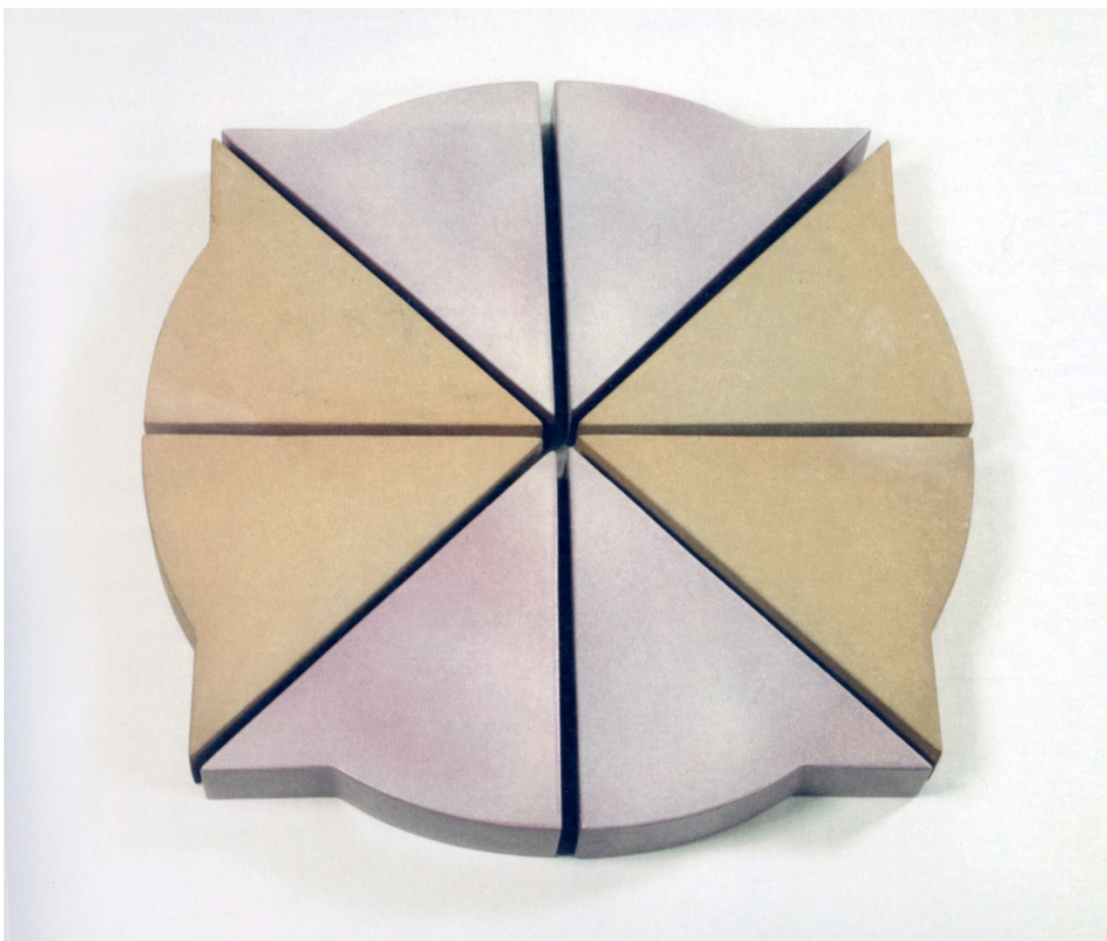
IV.7 - Nedda Guidi, *Scultura Oggetto*, terracotta smaltata, 1966



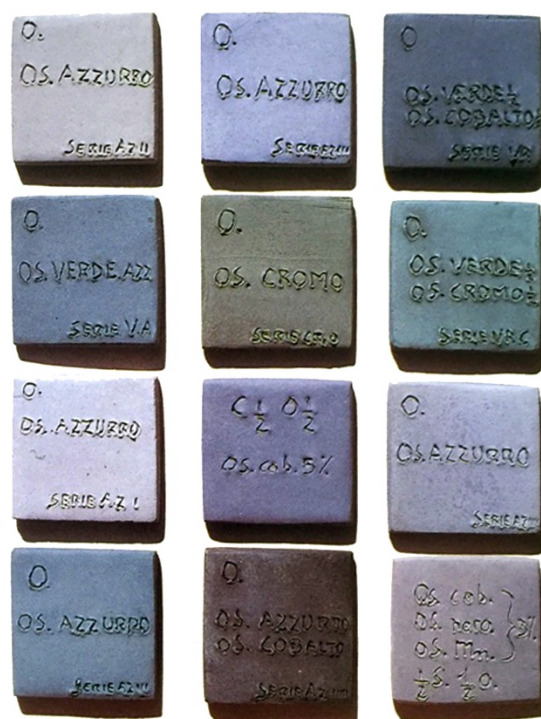
IV.8 - Nedda Guidi, *Modulare Due*, terracotta smaltata, 1968



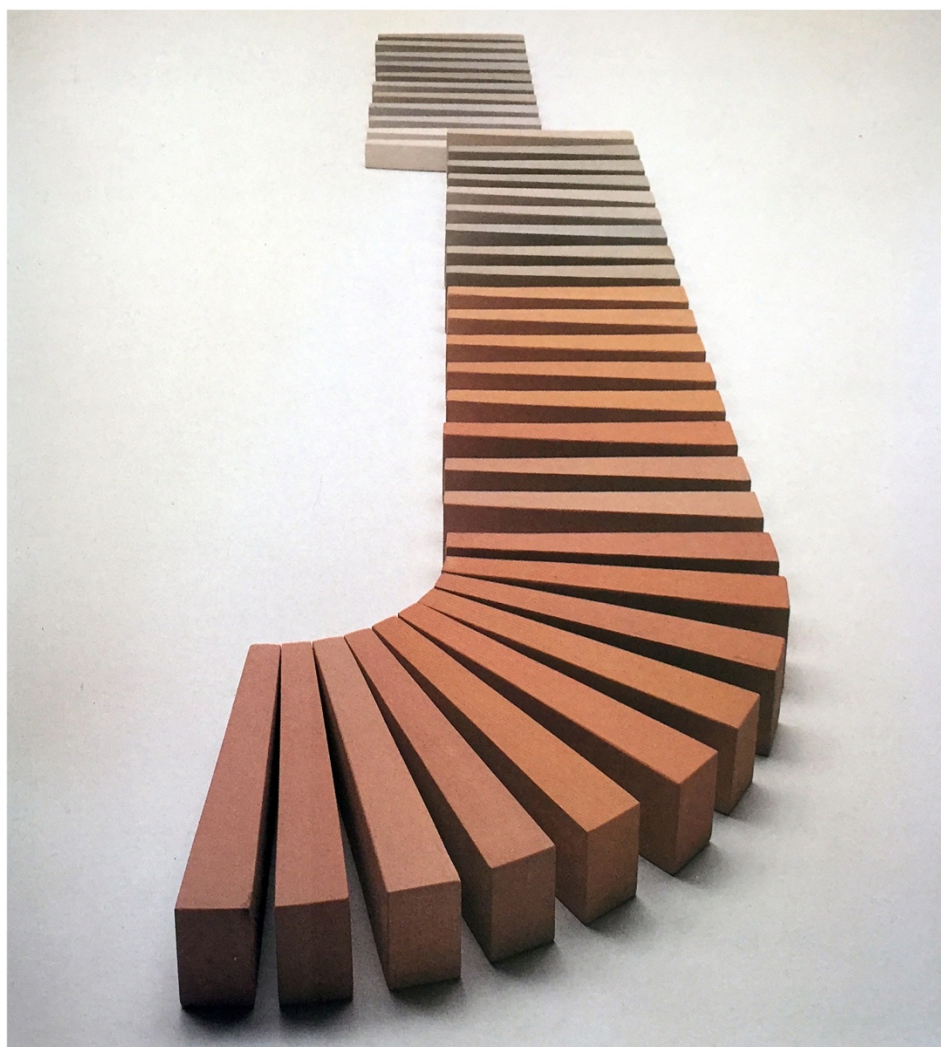
IV.9 - Nedda Guidi, *Impraticabile*, maiolica, 1971, collezione Biennale di Scultura del Comune di Gubbio



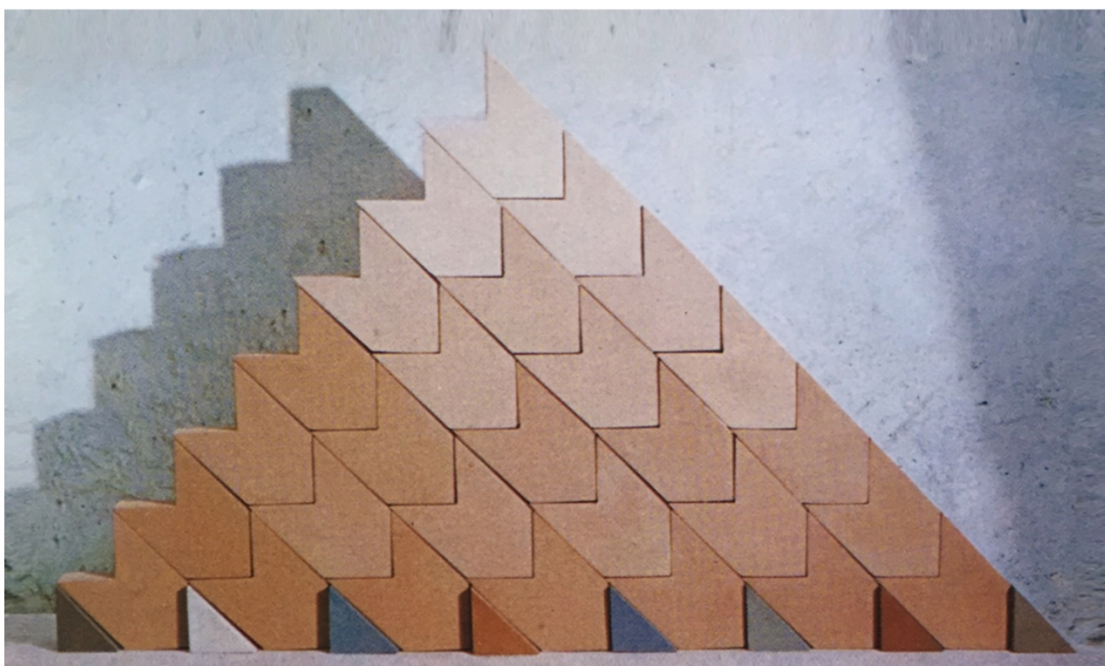
IV.10 - Nedda Guidi, *Naturale-Artificiale*, terracotta e maiolica, 1974)



IV.11 - Nedda Guidi, *Tavola di campionatura al cobalto*, terracotta colorata con ossidi, 1976



IV.12 - Nedda Guidi, *Dal blu al grigio al rosso*, terracotta colorata con ossidi, 1976



IV.13 - Nedda Guidi, *Opera*, terracotta colorata con ossidi, 1983



IV.14 - Nedda Guidi, *Urto e distensione*, terracotta smaltata, 1964



IV.15 - Nino Caruso nel suo studio di Todi, 2016



IV.16 - Nino Caruso, *L'etrusco colpisce ancora*, terracotta ingobbiata, 1985



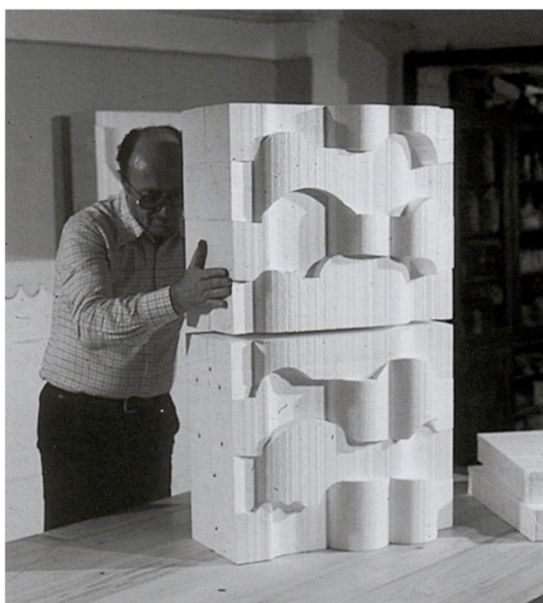
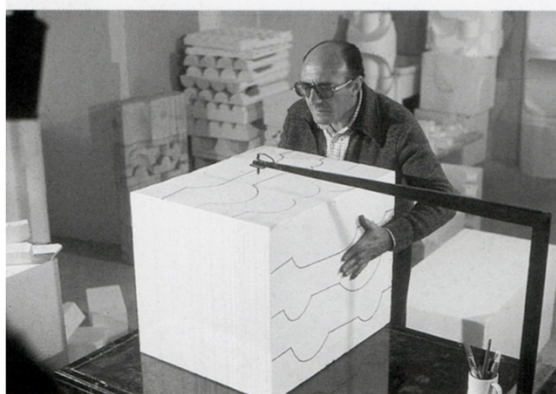
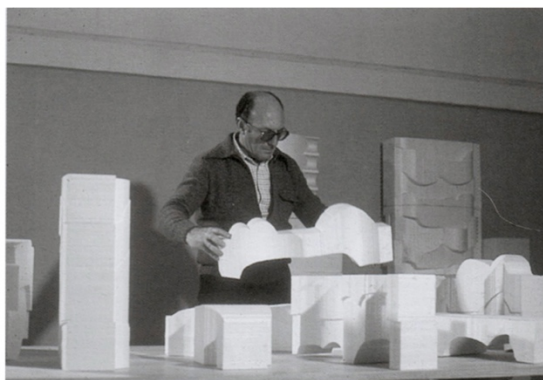
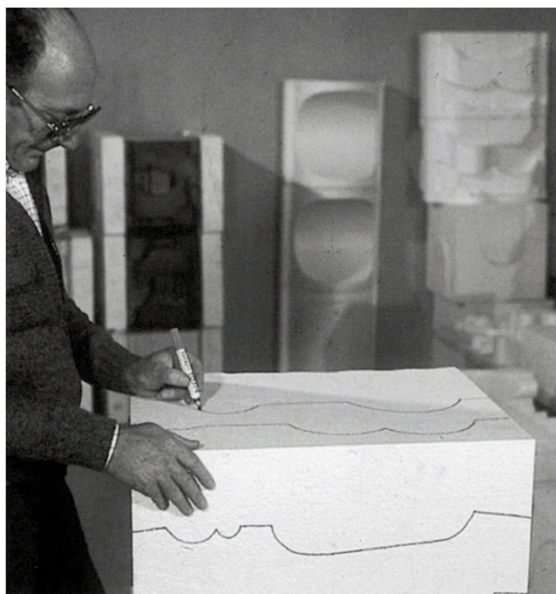
IV.17 - Nino Caruso, *Rotunda*, moduli ceramici, Coimbra, Portogallo, 2002



IV.18 - Nino Caruso (design), balastra in cemento armato, EUR, Roma, 1958



IV.19 - Nino Caruso, moduli ceramici, 1964

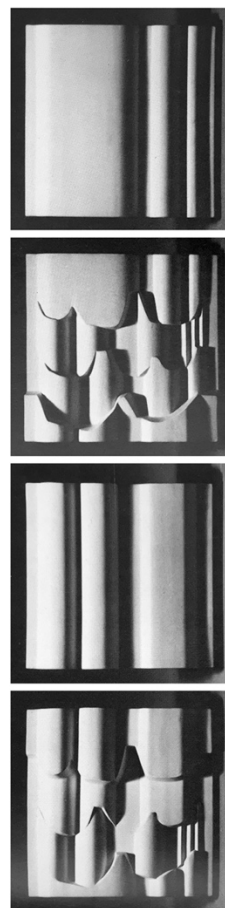


IV.20 - Nino Caruso, fasi del processo di lavorazione dei multipli a partire dal polistirolo, anni Sessanta

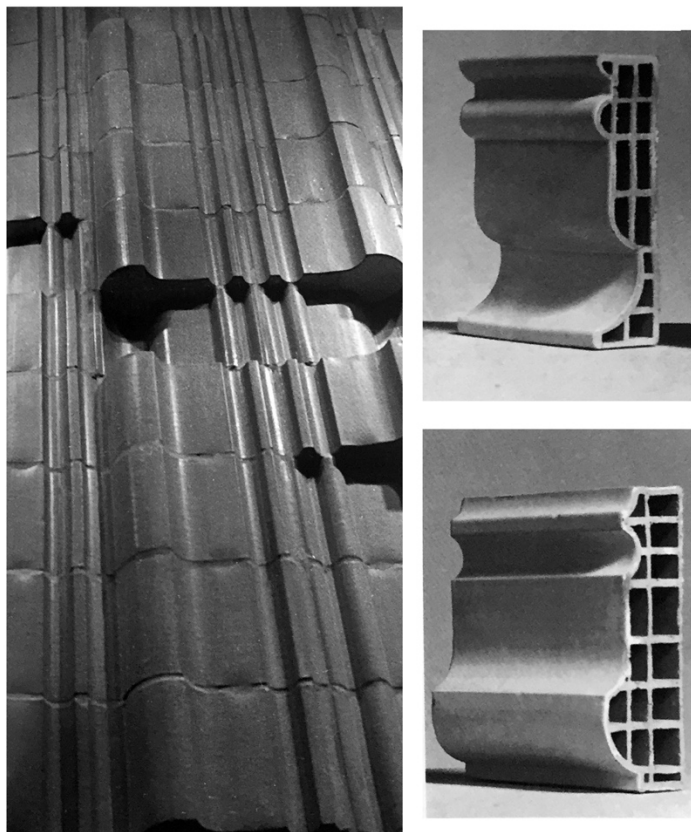


IV.21 - Nino Caruso, *Struttura*, ceramica, 1966, MIC, Faenza

IV.22 - Nino Caruso, serie di quattro elementi modulari, ceramica, anni Settanta



IV.23 - Nino Caruso (design), CAVA (produzione), Bassorilievo continuo, rivestimento con moduli in maiolica, Chiesa Evangelica, Savona, 1967-68



IV.24 - Nino Caruso (design), CAVA (produzione), rivestimento con moduli ceramici, Galerie Les Champs di Parigi, 1968

Una antica tradizione per una fabbrica moderna
An old tradition for a modern factory

CERAMICA ARTISTICA VIETRI ANTICO CAVA DEI TIRRENI

ca va

PAVIMENTI RIVESTIMENTI CERAMICA
FLOOR TILES COVERINGS CERAMIC

N. 704

① - rivestimento eseguito con moduli per architettura « cerchio su quadrato » n. 704 (cm. 10x10) e n. 706 (cm. 20x20). Questi elementi a rilievo in maiolica bianca opaca possono essere usati in diverse combinazioni.
Designer: Nino Caruso.

② - n. 705, un altro interessante esempio di rivestimento per architettura. L'elemento in maiolica bianca opaca è sagomato in modo che nel montaggio le parti circolari a rilievo si trovino disposte diagonalmente. Il diametro dell'elemento circolare è di cm. 12,5.
Designer: Nino Caruso.

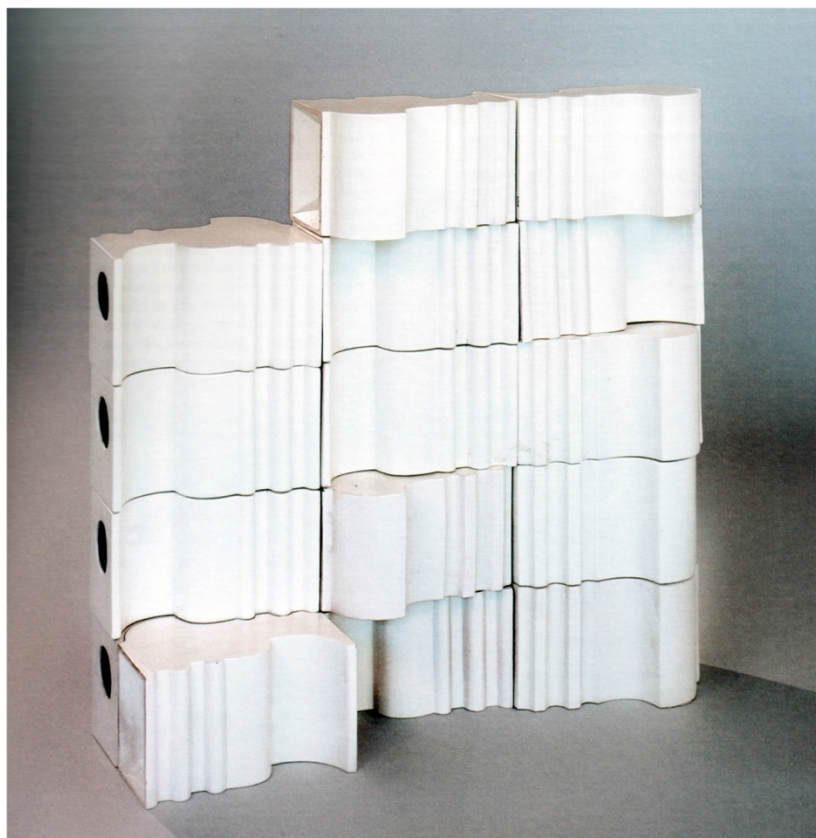
③ - rivestimento per architettura n. 712. Questo sagomato di cm. 10x10, in maiolica bianca opaca, è un modulo « quadrato », con contrasti in negativo e positivo. La composizione può essere variata alternando l'orientamento dei moduli.
Designer: Nino Caruso.

① - Wall-tiles « circle on square » n. 704 (cm. 10x10) and n. 706 (cm. 20x20). These relief-tiles, white matt glazed, may be used in various combinations.
Designer: Nino Caruso.

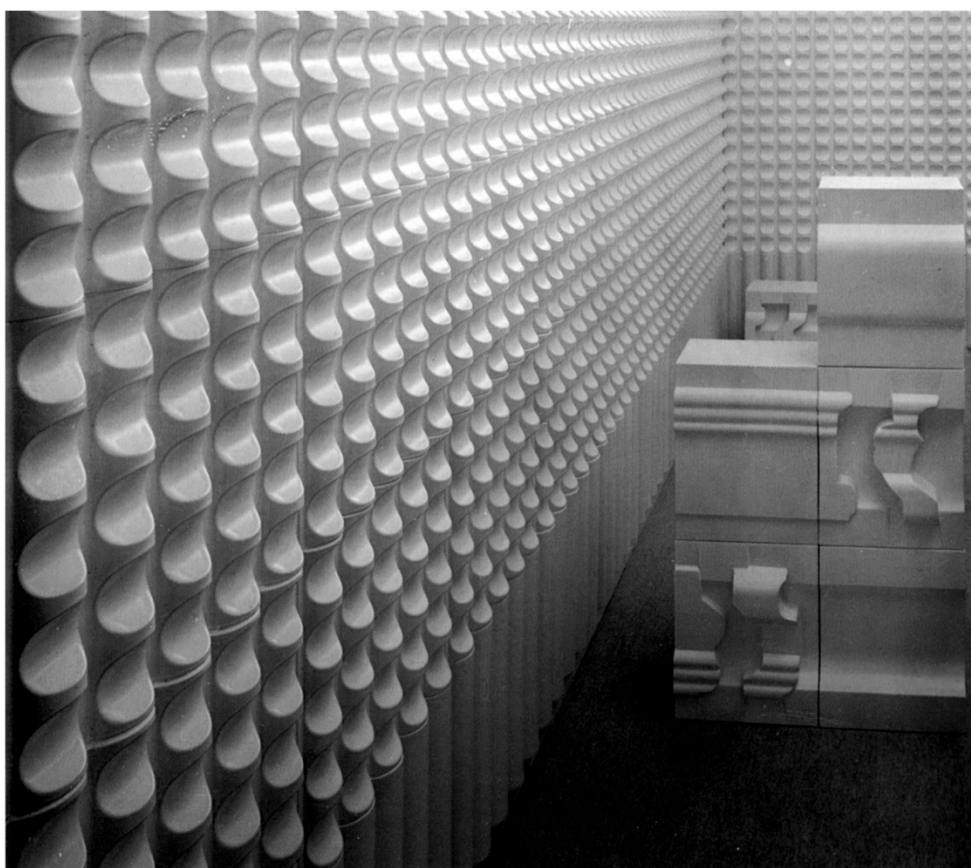
② - Another interesting wall-tiles for architecture. The elements, white matt glazed, are of cm. 12x12.
Designer: Nino Caruso.

③ - Covering for architecture n. 712. This elements of cm. 10x10, white matt glazed, is a square form with positive and negative spaces. The composition may be varied alternating the orientation of the forms.
Designer: Nino Caruso.

IV.25 - Scheda CAVA, moduli ceramici da rivestimento di pareti, design Nino Caruso, c. 1968



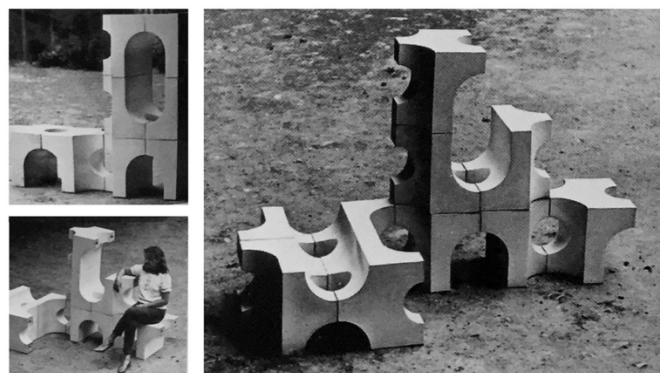
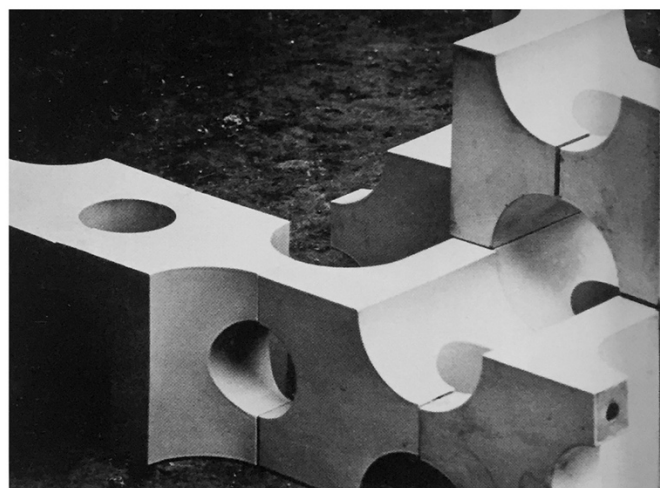
IV.26 - Nino Caruso (design), CAVA (produzione), elemento modulare costruttivo, ceramica, 1965-66, MIC, Faenza



IV.27 - Nino Caruso (design), Marazzi Forme (produzione), rivestimento con moduli *Ritmo*, fire clay, 1972



IV.28 - Nino Caruso (design), rivestimento con moduli *Canne d'organo*, fire clay porcellanato, produzione Marazzi Forme, Stazione Metropolitana, Marsiglia, 1975



IV.29 - Nino Caruso (design), Ceramica Marazzi (produzione), moduli autoportanti, *fire clay*, 1974



IV.30 - Nino Caruso (design), Marazzi Forme (produzione), *Scultura Modulare*, moduli autoportanti, *fire clay*, installazione temporanea alla Galleria d'Arte Moderna di Roma per la mostra *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, 2015



IV.31 - Nino Caruso, *Archivasi*, ceramica, anni Sessanta

V. SINERGIE CREATIVE: LA COLLABORAZIONE TRA ARTISTA E MAESTRO CERAMISTA

V.1 Luigi Ontani e Davide Servadei: co-creatori dell'opera d'arte ceramica

La relazione sinergica tra ideatore ed esecutore dell'opera d'arte è una condizione molto più ricorrente nella storia dell'arte di quanto non lo sia come oggetto d'indagine da parte della ricerca storico-artistica. Di norma infatti gli studi di settore sono orientati prevalentemente ad approfondire le motivazioni culturali, espressive e concettuali della creazione artistica e all'analisi estetica dell'opera piuttosto che alla disamina dei processi materiali che stanno alla base della traduzione dell'idea in oggetto concreto e soprattutto tendono a glissare sull'argomento nel caso in cui tali processi siano affidati ad individualità diverse da quella dell'autore intellettuale dell'artefatto. In altri termini le modalità in base alle quali si organizza la cooperazione tra artista e artigiano sono generalmente ignorate e/o taciute dalla storia dell'arte, cosicché, nel migliore dei casi, la sola traccia che se ne conserva consiste nella esplicitazione del nome dell'opificio in cui ha luogo la prassi esecutiva dell'opera, dopo quello dell'artista, nei dati essenziali dell'oggetto d'arte.

Eppure l'affascinante esplorazione del processo realizzativo nelle dinamiche di scambio e collaborazione tra profili professionali diversi, fornisce un utile strumento di lettura e di valutazione per l'opera d'arte, in quanto ne chiarisce la storia e il patrimonio genetico e pone nella giusta luce i contributi ad essa forniti da coloro che ne detengono, a vario titolo, la paternità. D'altra parte quando un'opera unica è eseguita da un artefice diverso da colui che ne ha concepita l'idea non è sempre così banale tracciare i confini dei rispettivi ambiti creativi. Ad esempio se è implicito che l'esecutore – che talvolta è a sua volta dotato di abilità e sensibilità artistica – metta da parte le proprie aspirazioni per porsi al servizio del “concetto” dell'autore, è anche vero però che, per quanto possa essere stringente – e spesso non lo è affatto – il controllo o il coinvolgimento fattivo dell'ideatore nelle fasi di realizzazione del suo progetto, in corso d'opera si apriranno inevitabilmente per l'artigiano margini di scelta e spazi di libertà d'azione più o meno ampi che questi sarà chiamato a colmare sulla base della propria identità tecnico-creativa, fatta di saperi, capacità e potenziale espressivo. Allo stesso tempo non di rado il sodalizio tra artista e artigiano comporta una massiva partecipazione del primo nelle prassi operative, con il controllo e la guida del maestro di bottega solo nelle fasi più propriamente tecniche e materiali. Proprio questi ambiti di compartecipazione artistica rendono alquanto spinosa la questione della separazione dei due momenti generativi dell'opera, quello del “braccio” e quello della “mente” che, alla luce di quanto esplicitato, si rivelano molto spesso in realtà un “braccio pensante” e una “mente operativa”, il che riproduce, come attraverso un prisma sdoppiante, l'identità duale dell'autore dell'opera. Si tratta, come scrive Franco Dante Tiglio a proposito della frequentazione delle botteghe albisolesi da parte degli artisti, di una

«“complicità della creazione”, che in sostanza, è una conquistata reciproca fiducia tra artista e artigiano, che si risolve in una non trascurabile partecipazione di quest’ultimo alla formazione dell’opera. Tale intima comunanza di intenti, di azioni, di gesti è assecondata anche dalla particolare atmosfera di familiarità e di umile dedizione che si respira all’interno della fornace. Qui, in verità, l’artista non trova soltanto la disponibilità della materia prima, degli strumenti di lavoro, dei colori, dei forni, ma incontra soprattutto assistenza e braccia disponibili a manipolare la terra o a preparare le forme al tornio o allo stampo; trova consigli, suggerimenti e insomma tutto quel complesso intreccio di attenzioni e corrispondenze necessarie alla organizzazione ed esecuzione di un lavoro, che continua a riservare nuove sorprese anche al vasaio più esperto».⁹⁰⁰

In questo senso Davide Servadei e Luigi Ontani rappresentano due figure alquanto esemplari: il primo in quanto direttore artistico di una delle storiche botteghe d’arte ceramica del nostro Paese, la Bottega Gatti di Faenza, dalla quale sono usciti ed escono tutt’oggi capolavori dei maggiori artisti contemporanei, e il secondo in quanto artista che, proprio dal ricorso alla collaborazione con l’eccellenza esecutiva artigianale, ha saputo trarre i risultati più spettacolari della sua produzione artistica, valorizzando al contempo la sapienza del mestiere e la cultura della sua tradizione all’insegna della ricerca della qualità. Degna di attenzione è inoltre l’opera di Ugo La Pietra per la particolare attenzione rivolta dal designer proprio ai nessi tra progettazione e artigianato artistico e per l’azione di vitalizzazione delle diverse realtà produttive ceramiche diffuse nel territorio nazionale.

V.2 L’artista ideatore/non esecutore e il maestro artigiano nell’età futurista e nel tardo Novecento

V.2.1 La ceramica nel quadro della Ricostruzione futurista dell’universo e la vicenda della Ceramiche Futuriste G. Fabbri di Faenza

L’Art Nouveau rappresenta il punto di svolta tra due epoche e l’innesco di un processo di innovazione che porta all’affermazione del principio di *gesamtkunstwerk*, ossia all’idea di un’arte totale, nel senso dell’inclusione nel campo d’azione della pratica artistica di ogni elemento dell’ambiente, del superamento dei generi artistici tradizionali e della implicazione trasversale di tutti i *media* e i linguaggi espressivi. Quest’aspirazione alla integrazione e alla consonanza di tutte le forme d’arte, così come al coinvolgimento estetico di tutte le sfere sensoriali dell’individuo, è ugualmente condivisa dall’avanguardia futurista che, nascendo in Italia negli stessi anni in cui si sviluppa il Liberty, ne recepisce più di un principio teorico e formale – come l’ossessiva tensione al cambiamento, il culto della modernità, il dinamismo, la sinestesia, la costruzione dell’immagine

⁹⁰⁰ TIGLIO 1990, p. 9.

per linee di forza –, in una tale contiguità di temi e di orientamenti stilistici, da potersi cogliere nel passaggio dal Floreale al Futurismo appena uno «slittamento».⁹⁰¹ Tra le espressioni di questa lieve, ma sostanziale divergenza vi è per esempio l'intento strumentale che anima il Futurismo nel suo rivolgersi a molteplici settori della vita sociale, dalla politica alla cultura, al costume, con la finalità di agire in maniera profonda e radicale sul pensiero, sul comportamento e sul sentimento popolare. In questo senso va letto il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*,⁹⁰² formulato nel 1915 da Fortunato Depero e Giacomo Balla, che ben rappresenta l'istanza futurista di imprimere il marchio dell'avanguardia a ogni ambito della creatività, attraverso la rielaborazione della visione stessa del mondo, ivi inclusi gli spazi e gli oggetti di ogni giorno: «Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente».⁹⁰³ Balla e Depero, infatti, sono consapevoli, in anticipo sulla psicologia della percezione,⁹⁰⁴ dell'influenza dell'ambiente fisico sull'emotività e questo li porta a sperimentare il progetto di rivestimenti, oggetti d'uso ed elementi d'arredo dalle forme eccentriche e astratte e dalle cromie vivaci e stimolanti, con i quali allestiscono anche scenografie teatrali e interni di locali pubblici e privati.⁹⁰⁵

Nell'intento di incidere profondamente sulla società attraverso la trasformazione totale dell'ambiente, i Futuristi si interessano così particolarmente ai mestieri e alle arti applicate e decorative, considerate fondamentali per condurre l'opera dell'artista alla dimensione dell'oggetto d'uso quotidiano e per operare così una saldatura tra attività creativa e dimensione sociale. Come scrive Arnaldo Ginna,⁹⁰⁶ infatti, il degno compito dell'arte è quello di introdursi intimamente nella vita, nelle attitudini e nei bisogni dell'uomo, portandovi raffinatezza, eleganza, igiene, benessere, allegrezza e ottimismo. Ciò spiega l'enfasi con la quale gli artisti futuristi si dedicano al design, alla

⁹⁰¹ L'espressione è adottata da Glauco Viazzi in *I Poeti del futurismo: 1909-1944* (Milano, Longanesi, 1983) e citata da Alfredo Giuliani in *Autunno del Novecento. Cronache di letteratura* (Milano, Feltrinelli, 1984, p. 9).

⁹⁰² L'11 marzo 1915 Giacomo Balla e Fortunato Depero firmano il manifesto della *Ricostruzione futurista dell'universo* nel quale propongono di intervenire sulla realtà attraverso la creazione di un nuovo oggetto artistico denominato "complesso plastico", costituito coi materiali comuni più vari (legno, carta, fili di metallo, tessuto, vetro, ecc.) e con il ricorso alla combinazione di pratiche artistiche diverse e a congegni di movimento, suono e luce. Oltre al "complesso plastico" i campi di ricerca ai quali si rivolgono gli artisti futuristi si presentano come illimitati: arredo, oggettistica, scenografia, moda, editoria, grafica pubblicitaria, musica, teatro, cinema.

⁹⁰³ Il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* è pubblicato anche in PONTUS 1986, p. 560.

⁹⁰⁴ «Lo spazio si struttura quindi, in sintonia con Bergson, in campi di energie personali... e sensoriali... con l'adattamento del singolo abitante/artista all'ambiente, non solo involucro, ma campo fluido estetico basato sul rapporto di interazione tra "attori" organici e inorganici... spazio agito e agente» (CELANT 1977, p. 8).

⁹⁰⁵ Balla decora nel 1912 la casa Löwenstein di Düsseldorf e nel 1921 allestisce il cabaret Bal Tik Tak di Roma; Depero cura l'allestimento del Cabaret del Diavolo, sempre a Roma, nel 1922. A Torino la Taverna del Santopalato è realizzata dall'architetto e ceramista futurista Diulgheroff e decorata dal pittore Fillia.

⁹⁰⁶ GINNA 1916.

diffusione e talvolta anche alla produzione diretta di oggetti d'uso dallo stile audace e innovativo, persuasi che per avvicinare le masse alla cultura artistica sia indispensabile un totale coinvolgimento delle risorse creative nelle arti applicate:

«Se il pubblico oggi è lontano dall'Arte è perché non può sentirne la presenza; perché non si è ancora trovato un sistema per esibire, commercializzare, lanciare, rendere atto al consumo il “prodotto”. Noi crediamo fermamente di poter fare tutto questo. E quanti e quali saranno i vantaggi morali e materiali che ne ritrarranno l'Arte e gli artisti? Infiniti. Specie poi se parliamo delle arti applicate (pitture di scialli, tappeti, tessuti in genere, ceramiche, terraglie, vetri, maioliche ed affini, ombrelli, ventagli, articoli di lusso, ecc)».⁹⁰⁷

Tuttavia il tema della produzione dell'oggetto comune è colto dai Futuristi unicamente sotto il profilo del rinnovamento dell'aspetto formale-strutturale del prodotto, mentre non coinvolge la questione delle nuove metodologie produttive di tipo industriale, invece centrale nel Deutscher Werkbund o nel Bauhaus. La produzione futurista nelle arti cosiddette “minori” resta pertanto confinata a piccole serie di oggetti ideati dagli artisti e realizzati con metodi artigianali, nei quali la meccanizzazione è solo un motivo d'ispirazione per l'estetica del manufatto. Inoltre gli arredi e gli oggetti futuristi non tengono in alcuna considerazione la funzionalità o l'ergonomia della forma; sono prodotti a mano, con tecniche tradizionali e materiali non raffinati e non sono fatti per durare, ma paradossalmente per poter essere rapidamente sostituiti e rinnovati, in linea un'idea dinamica e consumistica dell'oggetto.

Sono di tal genere gli articoli creati, esposti e messi vendita dai Futuristi presso le case d'arte nate nel secondo e terzo decennio del Novecento e spesso fondate su forme morrisiane di collaborazione anonima e pluri-personale tra gli artisti.⁹⁰⁸ Ne è il primo esempio la Casa d'Arte Italiana fondata a Roma, nel 1918, dal pittore Enrico Prampolini e dal critico d'arte Mario Recchi, come centro artistico per divulgare le arti applicate e i linguaggi delle avanguardie internazionali: uno spazio completamente allestito dall'artista e inaugurato con una sua mostra personale di mobili, stoffe dipinte, cuscini, tende, arazzi, ceramiche, lampade, tappeti, cuoi e bozzetti e poi sede nel 1921 di una mostra personale del maestro di Prampolini all'Accademia di Belle arti di Roma, Duilio Cambellotti, che include piccole sculture e vasellame ceramico. Fanno parte dello stesso filone: la Casa d'Arte Bragaglia, aperta a Roma nel 1918 dai fratelli Anton Giulio e Carlo Ludovico Bragaglia come galleria d'arte e centro culturale indipendente interessato particolarmente al cinema e alla fotografia, che, nella personale *Mostra del pittore futurista Balla* dello stesso anno, ospita un cospicuo numero di sue ceramiche d'uso, tra cui ciotole e portalampane, e che nella medesima occasione promuove il progetto di una Fabbrica di ceramiche moderne per una produzione di serie artigianale

⁹⁰⁷ FABBRI 1925.

⁹⁰⁸ MENNA 1967, p. 96.

su design di Balla e Depero; la Casa Balla, casa-studio dell'artista e sorta di opera d'arte totale, completamente decorata, dalle pareti ai rivestimenti ceramici, e arredata, dalle stoviglie ceramiche al mobilio, agli abiti, alle suppellettili, con creazioni dell'artista, della moglie Elisa Marcucci e delle sue figlie Luce ed Elica,⁹⁰⁹ luogo d'incontro e di ricerca per i Futuristi, aperta al pubblico dal 1919; sempre a Roma, le case d'arte del pittore e scultore ferrarese Roberto Melli, sperimentatore della ceramica e di molteplici tecniche artistiche, aperta nel 1918, e di Ugo Giannattasio, che, tra il 1920 e il 1923, si dedica ai mobili e ai complementi d'arredo d'impronta futurista, incluso il vasellame ceramico; a Rovereto la Casa del Mago, fondata nel 1919 da Depero, dove l'artista disegna scenografie e manifesti – che avranno grande impatto sulla grafica pubblicitaria –, e, insieme alla moglie Rosetta Amadori e ad alcuni collaboratori, produce mobili, giocattoli, panciotti, cuscini, vetrate e soprattutto arazzi; a Milano quella aperta nel 1923 da Fedele Azari e specializzata nella compravendita di opere di artisti futuristi; a Palermo quelle fondate nel 1924 e nel 1926 rispettivamente da Pippo Rizzo, che vi espone e vende pitture, manufatti in ceramica, tappeti, ricami, capi da indossare e arredi realizzati in collaborazione con la moglie Maria Carramusa, e dal pittore Vittorio Corona, i cui dipinti sono tradotti in arazzi dalla consorte Gigia (Luigia) Zamparo; quella del pittore e ceramista Guglielmo Sansoni, in arte 'Tato',⁹¹⁰ aperta a Bologna nel 1926; a Imola la Casa d'Arte Futurista avviata nel 1928 dal pittore Mario Guido Dal Monte per la produzione di oggetti d'arredamento, scenografie e bozzetti di moda femminile e pubblicità; la napoletana Bottega di Decorazione, nata nel 1928, grazie al fotografo Giulio Parisio e all'architetto e pittore Carlo Cocchia, come laboratorio, luogo di incontro e sala d'esposizione per ceramiche e oggetti d'uso e decorazione prodotti da artisti futuristi napoletani, tra i quali Aldo Stella,⁹¹¹ fondatore della ditta Stella Ceramiche.

La ceramica rientra in modo significativo nel progetto di rinnovamento estetico promosso dai Futuristi, con un vero e proprio *exploit* nel corso del cosiddetto Secondo Futurismo, negli anni Venti e Trenta, e con centri produttivi d'elezione Albisola e Faenza. Balla e Depero disegnano le

⁹⁰⁹ Fin da bambine le figlie di Giacomo Balla, Luce ed Elica, sono indirizzate all'arte e collaborano alla realizzazione dei lavori della Casa d'Arte, realizzando con la madre tanti oggetti ideati dall'artista (arazzi, ricami, tappeti, applicazioni su stoffe, tovaglie), che sono poi messi in vendita. Specialmente Luce ricama e cuce per tutta la vita in totale devozione all'arte paterna, continuando anche in età matura a riprodurre modelli del passato o a risolvere in arazzi disegni e studi soprattutto di fiori, lasciati dal genitore.

⁹¹⁰ 'Tato sperimenta le sue prime ceramiche futuriste presso l'Industria Ceramica Salernitana di Max Melamerson (TORTOLANI 2004, p. 169).

⁹¹¹ Aldo Stella, soprannominato "Capitan Stella", è tra i primi a partecipare, alla fine degli anni Venti, al movimento futurista napoletano. Capo Comunità Provinciale della Ceramica ed Affini della Federazione Fascista degli Artigiani d'Italia nel 1928 rileva la fabbrica di piastrelle di Salvatore Pinto e fonda la fabbrica Ceramiche Stella.

prime ceramiche già dal 1914-15,⁹¹² Giannattasio nel 1921, mentre Pippo Rizzo e il ceramista albisolese Tullio Mazzotti creano i primi pezzi futuristi nel 1925. Nel 1925, infatti, in occasione della partecipazione della M.G.A. all'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi, dove Balla, Depero e Prampolini espongono i propri oggetti, Tullio Mazzotti – ribattezzato “Tullio d’Albisola” da Filippo Tommaso Marinetti – entra in contatto con gli artisti futuristi e, rientrato in Italia, comincia a frequentarne gli ambienti, soprattutto torinesi, avviando una propria produzione ceramica in linea con l’estetica dell’avanguardia e attirando inoltre alla propria manifattura di famiglia ad Albisola numerosi nomi del movimento, come Arturo Martini, Farfa, Fillia, Nino Strada, Mino Rosso, Bruno Munari, Nicolai Diulgheroff (fig. V.1), Dino Gambetti, Alf Gaudenzi, Ivos Pacetti, Tato, Giovanni Acquaviva, Giuseppe Piccone, Mario Anselmo, Romeo Bevilacqua, oltre agli stessi Balla, Prampolini e Depero, che ritroveremo nel nutrito elenco di artisti ceramisti incluso nel manifesto futurista *Ceramica e Aereoceramica*,⁹¹³ firmato da Marinetti (con la collaborazione dello stesso Tullio d’Albisola). Le loro opere, affrancatesi dalla necessità della funzione, sono veri e propri oggetti/sculture dalle forme dinamiche e provocatorie e dai decori d’intensa forza cromatica e di grande impatto immaginativo-emotivo, ispirati alle emozioni del volo e alla civiltà meccanica e tendenti all’astrazione. Esse manifestano l’intenzione di rompere con la dimensione descrittiva e con il decorativismo della ceramica di tradizione, come dichiara lo stesso Mazzotti:

«Niente che possa, anche lontanamente, ricordare le ceramiche vecchie, antiche o preistoriche. Voglio fare delle ceramiche che rovescino la tradizione. Forme policentriche, antimitative, meccaniche. Strati colorati, futuristi, violenti, abbaglianti, luminosi. Tecnica perfetta, ottenuta con materie locali, italiane, anche se povere, curandone accuratamente l’esecuzione».⁹¹⁴

Nella sua produzione fittile, che annovera, accanto al celeberrimo *Fobia antimitativa. Boccale Policentrico* (1929) (fig. V.2), artefatti come *Brocca Baker* (1929), *Vaso Santa amante* (1927), *Vaso con punto interrogativo* (1927), *Vaso Amori Fiori* (1929), nei quali – come osserva Valerio Terraroli – «le parole trasformano gli oggetti in materia parlante e le decorazioni scelgono la strada dell’astrazione

⁹¹² Risalgono al 1914-15 alcuni bozzetti di portafiori di Balla e di un vaso aerodinamico di Depero, mentre le prime realizzazioni certe risalgono rispettivamente al 1918 e al 1924. Del 1916 circa, sono diversi bozzetti di Balla per oggetti ceramici (portafiori, vasetti, contenitori, portalamпада).

⁹¹³ Il manifesto *Ceramica e Aroceramica* è pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo» il 7 Settembre 1938 e poi incluso nell’opuscolo a cura di Tullio d’Albisola e F.T. Marinetti, *La ceramica futurista*, Savona, Stamperia Officina d’Arte, 1939, che contiene: una sintesi storica della ceramica futurista italiana redatta da Tullio D’Albisola, 12 tavole illustrate con immagini fotografiche raffiguranti opere di vari artisti, l’elenco delle mostre ufficiali del Movimento Futurista Italiano a cui ha partecipato la Manifattura Mazzotti e, infine, l’elenco dei ceramisti futuristi che hanno collaborato con la MGA. Il testo del manifesto *Ceramica e Aroceramica* si trova anche in CRISPOLTI 1982, pp. 169-170.

⁹¹⁴ Il testo è tratto da una lettera che Tullio scrive il 5 febbraio 1930 all’Albo degli Artisti Italiani di Milano.

dinamica»,⁹¹⁵ Tullio d'Albisola riesce a trasfondere una piena ed entusiastica partecipazione creativa, sostenuta dalla profonda cultura ceramica e consapevolezza tecnica. Queste doti tuttavia sono impiegate «non per imitare ma per dimenticare e superare e rovesciare idee e tecniche di ogni segreto ceramico col Nuovissimo l'Originalissimo e il Maivisto che appare nel fuoco con le [sue] ceramiche», come scrive di lui Marinetti nel manifesto del 1938. Da questo punto di vista l'opera dell'artista/ceramista albisolese rappresenta un'eccezione nel panorama della ceramica futurista, in quanto l'interesse dei Futuristi verso la ceramica – come avviene anche per gli altri settori artigianali – è generalmente di natura ideologica e rivela un limitato coinvolgimento tecnico ed emotivo dell'artista, anche in ragione della tendenza a delegare alla bottega il processo esecutivo dei manufatti, con l'effetto di una loro perdita di intensità espressiva.

Quanto a Faenza, l'impetuoso vento del Secondo Futurismo raggiunge e infiamma le fornaci della città manfreda quasi simultaneamente a quanto avviene ad Albisola, ma si esaurisce in tempi assai più rapidi rispetto allo svolgimento della vicenda futurista ligure. Come racconta lo scrittore di fede futurista Giuseppe Fabbri, nell'agosto del 1928 egli incontra a Gabicce il ceramista Riccardo Gatti e, in modo assai diretto, lo invita a prendere parte al rinnovamento futurista:

«Ma perché voi altri, zucconi di vasai faentini, – il Fabbri li chiama sempre così perché passatisti – non avete ancora capito il grande segreto dell'arte futurista? Non vedete il successo che, nei motivi decorativi, ha avuto il pittore Depero e Prampolini e Balla, colle loro infinite e graziosissime e commercialissime [sic] applicazioni negli oggetti che abbelliscono la casa? Il ceramista Gatti afferra l'idea. Forse ha trovato quello che desiderava. Al corrente di tutta la pittura futurista, attraverso le esposizioni e le riviste d'arte, intuisce che il motivo futurista, applicato alla ceramica, può avere sviluppi straordinari e può portare quest'arte del fuoco alla conquista di uno stile che sia nostro, solamente italiano e che abbia le caratteristiche della nostra stirpe eternamente giovine».⁹¹⁶

Dopo Gatti, Fabbri coinvolge anche i ceramisti Anselmo Bucci e Mario Ortolani, servendosi anche dei loro laboratori per la produzione della nuova impresa Ceramiche Futuriste G. Fabbri - Faenza, dedicata alla creazione di pezzi artistici d'avanguardia, destinati all'uso comune e progettati dagli artisti del movimento Giacomo Balla, Mario Guido Dal Monte, Gerardo Dottori, Remo Fabbri, Benedetta Cappa Marinetti e Pippo Rizzo. Alcuni di questi articoli (realizzati da Riccardo Gatti) sono esposti per la prima volta nella *Prima Mostra della ceramica futurista*, inaugurata da Marinetti «con un acclamato discorso polemico»,⁹¹⁷ il 28 ottobre 1928, nella Sala A della Società Musicale G. Sarti di Faenza.

⁹¹⁵ V. Terraroli, *L'arte italiana del Novecento, tra modernità e tradizione, attraverso cento ceramiche d'artista*, in TERRAROLI-CRETELLA 2014, p. 13.

⁹¹⁶ FABBRI 1928 b. Il dialogo tra Fabbri e Gatti è riportato anche in un articolo di Michele Campana, in «Corriere Padano», Ferrara, 6 ottobre 1928.

⁹¹⁷ FILLIA 1929.

Il programma di Fabbri – che si inserisce in un più ampio progetto esteso anche alle arti del ferro battuto, dell'ebanisteria e dei marmi – prevede la partecipazione degli artisti in veste esclusiva di designer e non di esecutori e quindi la delega ai ceramisti faentini di tutto il processo attuativo dei manufatti. Inoltre, in accordo all'orientamento coevo di Balla, e probabilmente per ragioni di praticità e rapidità, l'invenzione artistica si limita al solo motivo decorativo da riportare su oggetti dalle forme semplici e tradizionali e non prevede, diversamente dalla ceramica prodotta da alcune case d'arte e da quella albisolese, l'originale titolazione degli articoli e la creazione di nuove sagome. Tuttavia alcuni progetti e oggetti documentano talune deroghe a questa tendenza, come nel caso di due disegni di Rizzo, uno per una «tazza da caffè e piattino - base triangolo equilatero» e l'altro per un «calamaio per due inchiostri»⁹¹⁸ dalla sagoma a “L” o del progetto di Dal Monte di un vaso dalla curiosa forma mistilinea, destinati alla realizzazione ad opera della bottega di Ortolani, o ancora di un vaso dall'orlo merlato di Remo Fabbri prodotto dalla medesima manifattura.⁹¹⁹

Formatosi alla prestigiosa Scuola di Disegno e Plastica per Artigiani intitolata a Tommaso Minardi (ex Scuola di Arti e Mestieri) di Faenza e all'Accademia di Belle Arti di Firenze, dopo un periodo di tirocinio presso la rinomata manifattura faentina Faventia Ars, Mario Ortolani (Faenza, 1901-1955) apre nel 1927 un proprio laboratorio con la denominazione di Bottega di maioliche del pittore Ortolani. Qui realizza ceramiche futuriste progettate da diversi nomi del movimento, tra cui, appunto, Remo Fabbri, Dal Monte e Rizzo, ma anche Walter Martelli, Dottori, Benedetta e Balla. Tali creazioni sono esposte alla *Mostra d'Arte Futurista Novecentista Strapaesana*, organizzata dall'Opera Nazionale del Dopolavoro Rionale Molina - S. Giorgio al Teatro Scientifico di Mantova (23 dicembre 1928-15 gennaio 1929), e all'Esposizione Internazionale di Barcellona nel maggio 1929. In questa produzione risultano particolarmente interessanti per la forma non tradizionale, oltre che per il motivo ornamentale a vivaci disegni geometrici, due servizi da liquore con bottiglia conica e bicchierino tronco-conico con manico triangolare, uno di Dal Monte e l'altro di Rizzo⁹²⁰ e gli originalissimi portafiori e posacenere per automobile progettati anche nel modello da Dal Monte per l'esclusiva autovettura Isotta Fraschini.⁹²¹ Inoltre è degno di nota il piatto *Canto dell'usignolo* (1928) (fig. V.3), eseguito su disegno di Dottori e avente il medesimo soggetto di un

⁹¹⁸ Le definizioni degli oggetti sono così riportate nei disegni originali di Rizzo riprodotti in CRISPOLTI 1986, pp. 94-95.

⁹¹⁹ I pezzi menzionati sono riprodotti in CRISPOLTI 1982, pp. 87, 43, 76 e 83.

⁹²⁰ Ripr. in CRISPOLTI 1986, pp. 90 e 104.

⁹²¹ Benché in alcune fonti (ad esempio CASALI 2009 o CRISPOLTI 1986) il particolare set di accessori per la Isotta Fraschini sia attribuito al progetto di Balla e all'esecuzione della Bottega Gatti, il titolare della stessa manifattura, Davide Servadei, che ha condotto ricerche sull'argomento, mi ha segnalato che si tratta di prodotti del laboratorio di Mario Ortolani progettati da Mario Dal Monte, il ché è anche coerente con gli altri casi di oggetti in maiolica disegnati da Dal Monte nella forma oltre che nel decoro, cosa che invece in questi anni non accade per Balla.

dipinto coevo dell'autore – nonché dell'opera di Stravinskij messa in scena nel 1916 dall'impresario Sergei Diaghilev con uno scenario plastico di Depero –, nel quale è straordinaria la resa figurativa delle strofe concatenate del canto notturno dell'uccello. Di Mario Ortolani, Fabbri sottolinea su «L'Impero»⁹²² l'esperienza pittorica, come retaggio fondamentale per la sua attività di ceramista, esaltandone, già prima della sua partecipazione alla vicenda della ceramica futurista, l'originalità della decorazione, caratterizzata da effetti prospettici, solide volumetrie e segni vigorosi. Nel giro di pochi anni, però, la bottega del ceramista subisce un tracollo finanziario e chiude definitivamente nel 1931. Nel suo breve periodo di attività, grazie agli ampi interessi di Mario Ortolani, che spaziano dalla pittura, appunto, alla musica, alla letteratura e alla teosofia, la sua manifattura si configura come un punto nevralgico di incontro e confronto artistico e culturale, nel quale si formano alcuni futuri talenti della creatività faentina.

L'altro ceramista coinvolto nell'impresa del Fabbri, Anselmo Bucci (Faenza, 1887-1956), condivide analoghe esperienze formative con Ortolani, avendo seguito i corsi della faentina Scuola d'Arti e Mestieri e svolto il proprio apprendistato presso la fabbrica dei fratelli Minardi, prendendo parte al cenacolo baccariniano. Nel biennio 1918-19 intrattiene una proficua collaborazione con il pittore Achille Calzi, del quale esegue i progetti realizzando ceramiche di altissimo valore artistico. Insegna dal 1920 alla Regia Scuola Ceramica di Faenza fondata da Gaetano Ballardini e conduce dal 1923 un proprio laboratorio, denominato Bucci Anselmo Ceramiche, nel quale coltiva la propria passione per la ricerca e la sperimentazione, recuperando antiche tecniche e dedicandosi alla produzione di vasellame e manufatti caratterizzati da preziosi rivestimenti e raffinate decorazioni. Nella plastica si avvale della collaborazione di designer e artisti, tra i quali Ennio Golfieri, Domenico Rambelli, Giovanni Guerrini, Ercole Drei e Francesco Nonni, col quale stabilisce un duraturo e virtuoso sodalizio. Artista meticoloso e tecnico espertissimo, Bucci sa coniugare come pochi superbe capacità esecutive e invenzione, ottenendo prestigiosi riconoscimenti internazionali grazie alla resa perfetta e all'eleganza atemporale dei suoi pezzi. La stampa dell'epoca riporta la notizia della partecipazione della sua bottega all'impresa di Giuseppe Fabbri con l'esecuzione di alcune ceramiche in stile futurista che sono esposte alle mostre di Ginevra e di Barcellona nel 1929, tuttavia di tale produzione sembra non essere sopravvissuto alcun esemplare.

Ancora in clima faentino, seppure non inclusa nel programma di Fabbri, va ricordata l'originale e poco conosciuta produzione futurista di Pietro Melandri, nelle cui «smaglianti figurazioni»⁹²³ –

⁹²² Giuseppe Fabbri scrive: «Prima di arzigogolare motivi in un piatto, il nostro giovanissimo artista è stato paesaggista, ritrattista, “compositore”, “soggettista”. Tutto questo spiega il valore pittorico della sua decorazione, dove l'originalità del disegno balza immediata dai tratti vigorosi, dai giuochi prospettici, dai solidi volumi» (FABBRI 1928 a).

⁹²³ GAUDENZI 2006, p. 28.

come osserva Emanuele Gaudenzi – il ceramista coglie e fa proprie «le segrete armonie fra impianto coloristico e costruzione geometrica»⁹²⁴ della pittura futurista.

Merita inoltre attenzione la presenza a Faenza nel 1929, per motivi di formazione nella tecnologia ceramica (Corso Interuniversitario di Ceramica Medievale e Moderna), dei fratelli Torido e Tullio Mazzotta di Albissola.

V.2.2 L'ecllettismo tecnico e stilistico nella ceramica degli ultimi decenni del Novecento

Nella prefazione al catalogo della mostra *L'apprendista stregone* del 1991⁹²⁵ Ernst Gombrich si compiace di constatare che, a circa un secolo di distanza dalla sua formulazione, il pensiero di William Morris possa considerarsi finalmente assimilato dalla critica d'arte, essendo oramai superate tanto la presunta gerarchia tra le arti, quanto l'idea romantica dell'artista geniale, la cui invenzione creativa presuppone il rifiuto della tradizione e la cui opera si esaurisce nella dimensione dell'idea. Per l'illustre autore de *Il senso dell'ordine* (1984), è oggi opinione diffusa anche nel mondo accademico che nella vera arte viga il principio dell'“innovazione ispirata alla tradizione” e che essa non può essere separata dal lavoro manuale e dalla maestria tecnica, se non a costo di incorrere nel rischio della banalità di tendenze superficiali e sensazionalistiche.

Si tratta in verità di una percezione piuttosto laterale e “ottimistica” dello stato dell'arte, non a caso, prontamente ridimensionata dall'ideatore dell'iniziativa faentina, Enzo Biffi Gentili, il quale, nello stesso testo,⁹²⁶ rileva che invece, diversamente da quanto accade oltre i confini nazionali dove le arti applicate e decorative ricevono gli onori della critica, della ricerca e della museologia non meno di altre forme d'espressione artistica, in Italia, alla soglia dell'ultimo decennio del secolo breve, risulta ancora ben radicata l'opinione secondo la quale la cultura progettuale e quella artistica siano appannaggio esclusivo del design industriale e delle arti visive e il *saper fare*, anche quello ceramico, finalizzato alla creazione materiale di oggetti estetici, d'uso o di decorazione, continui ad essere vittima di una profonda delegittimazione culturale, tale da instillare anche nel migliore maestro ceramista una sorta di complesso d'inferiorità rispetto al pittore, allo scultore o al progettista, dei quali sono valorizzate essenzialmente le capacità intellettuali e inventive.

La verità si trova probabilmente a metà strada tra le posizioni espresse dai due studiosi, nel senso che questi anni vedono effettivamente il manifestarsi di una nuova consapevolezza e partecipazione “materiale” da parte dell'artista e quindi anche una certa fioritura d'interessi verso i linguaggi delle arti tradizionali d'estrazione popolare, ma piuttosto che di un segnale di maturazione critica e

⁹²⁴ *Ibidem*.

⁹²⁵ BIFFI GENTILI 1991, p. 9.

⁹²⁶ E. BIFFI GENTILI, *Faenza Anni Novanta. Relazione di Progetto. Lo stato dell'arte*, in BIFFI GENTILI 1991, pp. 10-11.

culturale, si tratta forse dell'onda lunga di alcune tendenze dell'arte e del pensiero venute alla luce nel passato recente: a partire dalla ripresa del Postmodernismo di forme estetiche del passato, riservando la medesima considerazione alle opere eminenti e a quelle della cultura di massa, fino alla Transavanguardia.⁹²⁷ Quest'ultima, nata alla fine degli anni Settanta e diffusasi con enorme successo negli Ottanta, agisce in controtendenza tanto alla "sparizione" dell'oggetto artistico proposta dall'Arte Concettuale, quanto alla sua moltiplicazione seriale e tecnicistica invalsa nel Minimalismo, quanto ancora alla presentazione diretta dei materiali naturali da parte dell'Arte Povera. Di contro l'artista transavanguardista rivolge la propria attenzione al passato, anche sotto forma di citazionismo dalla storia dell'arte, considera alla stessa stregua cultura alta e bassa, ritorna alla manualità del processo artistico e adotta qualsiasi *medium*, purché idoneo alla propria necessità espressiva. Ciò promuove l'affermarsi di un eclettismo tecnico, oltre che stilistico, nel quale assumono rilievo anche forme d'arte considerate secondarie, ma rivalutate nel quadro della riscoperta delle radici locali, con tutto il loro diversificato bagaglio di suggestioni e tradizioni. In particolare, sebbene la pittura sia il linguaggio privilegiato dagli esponenti della Transavanguardia, non pochi di loro (Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Sandro Chia, Francesco Clemente) sperimentano anche altri linguaggi e particolarmente quello ceramico.

Questa partecipazione creativa all'arte del fuoco da parte di artisti non ceramisti immette nel mondo propriamente ceramico – come sempre accade in questi casi – nuove energie, stimoli e spinte innovative, ma allo stesso tempo contribuisce ad accentuare la già incipiente frammentarietà stilistica del panorama artistico-ceramico. Quest'ultimo è segnato infatti in questi decenni da una netta personalizzazione della ricerca, la quale non esclude riedizioni e rivisitazioni del passato recente e delle esperienze nevralgiche della storia ceramica del XX secolo, assunte come capisaldi nel turbinio delle proposte individuali messe in campo. In tal senso vale in ceramica quel principio d'individualismo artistico enfatizzato nell'arte *tout cour* da Achille Bonito Oliva, secondo il quale le spinte poetiche e utopiche dei decenni precedenti cedono il passo a una ricerca personale, animata da finalità e motivazioni soggettive.⁹²⁸

⁹²⁷ Per una bibliografia essenziale sulla Transavanguardia si veda: A. BONITO OLIVA, *Avanguardia Transavanguardia*, Milano, Electa, 1982; A. BONITO OLIVA, *Il sogno dell'arte tra avanguardia e transavanguardia*, Milano, Spirali, 2008

⁹²⁸ «Le poetiche si sono diradate, ogni artista opera attraverso una ricerca individuale che frantuma il gusto sociale e persegue le finalità del proprio lavoro. Il valore dell'individualità, dell'operare singolarmente, si contrappone a un sistema sociale e culturale attraversato da sovrastanti sistemi totalitari, l'ideologia politica, la psicanalisi e le scienze, che risolvono all'interno della propria ottica, del proprio progetto, le antinomie e gli scarti prodotti dalla realtà nel suo farsi» (BONITO OLIVA 1979).

V.2.3 Il design artigianale territoriale di Ugo La Pietra

Nel panorama della ricerca in ceramica dagli anni Ottanta in avanti l'attività progettuale e di impulso culturale svolta dall'artista/architetto/designer Ugo La Pietra (Bussi sul Tirino, 1938), vincitore nel 1979 del Compasso d'Oro, assume un significato emblematico per l'ampiezza e per il dinamismo delle proposte avanzate proprio nell'ottica dello sviluppo di occasioni di cooperazione tra maestrie artigianali e risorse inventive.

L'articolato percorso di lavoro di La Pietra attraversa in senso sinestetico⁹²⁹ molteplici campi disciplinari (musica, architettura, pittura, design, urbanistica, cinema, media) e si snoda nel solco di svariati settori di attività che concernono il progetto, la didattica, la promozione e curatela di iniziative espositive ed editoriali, la collaborazione e/o direzione di riviste di settore, cosicché spesso l'esperienza personale si intreccia a quella di altri attori (artigiani, artisti, progettisti, enti, strutture) da lui coinvolti e coordinati, in modo da dar vita a un sistema ben organizzato di scambio e compartecipazione di idee e saper fare. Nel suo caso infatti la tensione alla ricerca si accompagna al bisogno di condivisione e all'esigenza di comunicare e documentare il proprio operare e di dare conto del proprio punto di vista. Si tratta di un percorso/discorso, fatto sì di divagazioni, pause e approfondimenti, ma coerente e strutturato intorno al *focus* della ricerca di un rapporto equilibrato tra uomo e ambiente. Un discorso alimentato da un pensiero logico rigoroso e allo stesso tempo da una incontenibile immaginazione, in grado di sospingerlo verso forme espressive diversificate e plurimi livelli di significato.

Invero – come La Pietra precisa in un'intervista a Davide Dal Sasso⁹³⁰ – se la ricerca costituisce il cuore pulsante del suo lavoro, ciò che connota tale ricerca è l'originale orientamento adottato dall'autore che, soggiacendo a un'attitudine antropologica e politica – nel senso originario del termine –, si concentra sui comportamenti di un gruppo sociale e sulle relazioni reciproche tra individui e con il territorio, così da procedere da un punto di vista “esterno” piuttosto che dall'osservazione del dato materiale o dall'applicazione di un'idea preconcepita. Quello di La Pietra è infatti un modello operativo che presuppone l'analisi di una porzione di spazio antropizzato nelle sue dinamiche interne e la messa in evidenza dei suoi punti deboli e delle sue risorse, per approdare in ultimo a un intervento progettuale finalizzato all'abitabilità del territorio piuttosto che all'affermazione “egocentrica” del segno dell'artista. In altri termini il designer ricopre il ruolo sociale dell'operatore estetico che si occupa di facilitare la relazione tra uomo e contesto, cosicché

⁹²⁹ L'aggettivo sinestetico si riferisce alla *Sinestesia tra le arti* formulata da La Pietra nel 1962 in conseguenza alle ricerche condotte con Alberto Seassaro alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano sull'ipotesi di un processo creativo in grado di attraversare tutte le discipline formali, aventi in comune il “segno” e l'uso del “metodo dei modelli”.

⁹³⁰ DAL SASSO 2017.

il disvelamento e la valorizzazione delle prerogative e dell'identità dell'ambiente attraverso l'azione analitico-progettuale favoriscono lo sviluppo della consapevolezza dell'abitante in relazione alle proprie condizioni di vita, in quanto condizione indispensabile all'abitabilità del luogo: «abitare un luogo vuol dire poterlo capire, amare, odiare, esplorare».⁹³¹

Philippe Daverio colloca l'opera di La Pietra in una dimensione poetica per la capacità del designer di vedere e comprendere il mondo nella sua complessità, nei suoi punti di forza come nelle sue fragilità, e soprattutto per la sua naturale attitudine ad immaginarlo migliore, da cui l'anelito a ridisegnarlo per intero. Di questa aspirazione al progetto globale – che, nella lettura del critico italo-francese, fa in un certo senso eco alla *Ricostruzione futurista dell'universo* – il disegno dell'oggetto d'uso è una trasposizione dal regno dell'utopia a quello del possibile. In altri termini esso rappresenta una “testimonianza”, proprio come lo sono i versi per il poeta. Da tale prospettiva poetico-utopica va inquadrata ad esempio la dichiarazione d'intenti di La Pietra di tracciare con le sue *Ceramiche Mediterranee*⁹³² una possibile strada per ricucire l'unità dei vari paesi bagnati dal Mediterraneo, connotati da diversità di religione, economia, lingua e sistemi sociali e invece accomunati dalla cultura materiale fittile.

Dalla metà degli anni Ottanta, infatti, sotto l'effetto della forte intenzionalità teorica e progettuale intorno al valore della “memoria”, caratteristica di questa fase del suo lavoro, l'interesse di Ugo La Pietra si orienta in modo privilegiato al Design Territoriale, ossia alla progettazione e al coordinamento di mostre (tra cui le diverse edizioni di *Abitare il tempo* alla fiera di Verona e di *Abitare con arte* nell'ex chiesa di San Carpofo a Milano), concorsi e incontri di studio aventi per tema l'oggetto fatto a mano, all'insegna della riscoperta e riqualificazione della tradizione dell'artigianato artistico di specificità locale. In opposizione al design e all'architettura internazionaliste, che si riproducono in ogni dove in maniera omologata, La Pietra enfatizza così le differenze tra i luoghi e i modi dell'abitare, influenzate dalle stratificazioni storico-culturali e dalle condizioni climatiche e paesaggistiche. Se la cultura del progetto da una parte e l'arte concettuale dall'altra avevano trascurato tutto il patrimonio riferibile alla ricchezza della cultura locale del fare, l'attività promossa dal progettista si concentra sull'ambito territoriale e indirettamente sul momento storico in cui si inserisce, nel senso che interpreta e critica i movimenti culturali coevi. Ne nascono collezioni di artefatti realizzati con svariati materiali e tecniche: in alabastro di Volterra, marmo bianco di Carrara, marmo rosso di Verona, granito dell'Adamello, pietra di Nanto, apicina, leccese, lavica, lavagna, travertino, arredi che si inseriscono nelle categorie del mobile veronese, di Todi, di Cantù, Pesaro, Bovolone, Saluzzo, vetri di Murano, Altare e Colle Val d'Elsa, oggetti in metacrilato lombardo, oro di Arezzo, mosaici di Ravenna, Spilimbergo e Monreale, che intendono valorizzare

⁹³¹ BORNETO 2017.

⁹³² *Ceramiche Mediterranee* è il titolo della mostra di ceramiche di Ugo La Pietra, a cura di Riccardo Zelatore, tenutasi allo Spazio Civico di Arte Contemporanea di Albissola Marina nel giugno 2010.

la ricchezza e varietà delle culture materiali sommerse del territorio italiano attraverso l'applicazione alle pratiche tradizionali di una rinnovata cultura del segno e del progetto. L'oggetto si carica in tal modo di significati allegorici, allusivi o ironici, conservando, allo stesso tempo, un legame con forme, colori e materiali del luogo, la qual cosa porta con sé delle inevitabili ricadute di valore estetico che qualificano poi di fatto l'intervento come azione artistica.

Un ruolo centrale in questo filone di attività è evidentemente occupato dalla ceramica. Finalizzata alla stoviglieria, all'oggetto d'arredo in monotipo o in piccola serie o ancora all'arredo urbano e alla scultura monumentale, la ceramica di La Pietra rappresenta, attraverso una sorprendente varietà di registri tecnici e stilistici, la capacità dell'artista di riproporre in una prospettiva moderna i caratteri legati alle consuetudini e alla memoria del territorio e quindi alla propria identità e diversità. Su questi presupposti si basano le moltissime collaborazioni intrattenute dal designer con maestri artigiani appartenenti a diverse realtà produttive diffuse in tutto il territorio nazionale, tra le quali Mondovì (fig. V.37), Faenza, Imola, Este, Milano, Brescia, Deruta, Firenze, Sesto Fiorentino, Grottaglie, Salerno, Vietri sul Mare (fig. V.38), Caltagirone, Palermo, Albisola, Sestri Levante, Nove, Castellamonte. Come per altre materie il rivolgersi di La Pietra alla ceramica è la conseguenza di un'attenzione gioiosa alla tradizione materiale, reinterpretata mediante un disegno intelligente e spiritoso, che eredita la migliore cultura del design degli anni Settanta e Ottanta, capace di mediare tra progetto funzionale, concettualismo e libera immaginazione. Moltissime sono le creazioni ceramiche dagli anni Ottanta ad oggi, a partire dalla *Brocca culona* del 1985, realizzata con la Bottega dei Vasai di Milano, un prodotto domestico connotato dall'elemento antropomorfo, un tempo molto comune nell'oggetto d'uso popolare e invece in epoca più recente non più praticato dal design, ai contenitori *Interno/Esterno* (1978/2008), realizzati da Ceranima di Firenze, architetture in ceramica che sviluppano una riflessione sulla progettualità architettonica, al tavolo *Naturale/Virtuale*, lungo sedici metri, presentato nel 1993 alla Triennale di Milano e realizzato da Bertozzi & Casoni, le cui piastrelle di rivestimento presentano talvolta sviluppi tridimensionali allusivi di elementi del paesaggio, alla serie *Scaramantici* (2000), composta da alzatine, posacenere, candelabro e centrotavola in maiolica e oro in omaggio a Gio Ponti, ai *Libri aperti* (2004/2008), realizzati da Bertozzi & Casoni, libri in terracotta con incisioni che rimandano alla pittura segnica praticata dall'autore negli anni Sessanta, per giungere all'ultimissima produzione intensa, espressiva e quasi primitiva di bucheri (vasi, sculture, figure votive) realizzati in Umbria con il ceramista Giovanni Mengoni.

V.3 La vocazione della Bottega Gatti per la produzione della ceramica d'autore

L'esperienza del mestiere ceramico, la padronanza dei processi tecnici e la disponibilità di spazi,

strumenti, attrezzature e materie prime hanno indotto da sempre il maestro di bottega ad affiancare alla produzione di artefatti di tradizione o di personale ideazione l'esecuzione di progetti formulati da artisti e designer, mettendo così al servizio di energie creative esterne il proprio patrimonio di competenze e di risorse materiali. In taluni casi la particolare attitudine e sensibilità del ceramista al dialogo e alla mediazione col progettista, hanno tradotto questa modalità operativa in una vera e propria vocazione, qualificando la bottega alla specifica professionalità della realizzazione di opere d'arte su progetto altrui. D'altro canto, come scrive Gian Carlo Bojani:

«mentre è possibile ignorare completamente, o quasi, le tecniche, [...] potendo un progettista affidarsi per l'esecuzione completamente agli addetti ai lavori; per contro questi stessi addetti al lavoro, qualora vogliano trarre dalle loro conoscenze e pratiche specifiche espressioni d'arte, spesso sono prigionieri della loro medesima perizia tecnica, del loro mestiere. I prodotti del loro lavoro rimangono così all'interno del materiale e delle tecniche connesse, in un meccanismo virtuosistico, tautologico».⁹³³

Ecco allora che l'integrazione tra il capitale della secolare sapienza ceramica e la facoltà dell'ideazione creativa porta all'apertura di nuovi spazi di ricerca e di espressione artistica.

È questo sicuramente il caso della Bottega Gatti di Faenza, che rappresenta nel settore della produzione con metodi tradizionali della ceramica d'autore la punta di diamante in Italia, non solo per il numero e per il livello di artisti, architetti e designer italiani e stranieri che hanno affidato le proprie idee alla maestria e alle capacità tecniche del laboratorio faentino, ma per l'impatto materiale e culturale, in campo internazionale, degli interventi realizzati. A ciò si aggiunge il peso storico della tradizione artistica della bottega, che, dall'epoca della sua fondazione, nel 1928, ha allacciato e coltivato collaborazioni artistiche prestigiose con i protagonisti prima del Futurismo, poi delle altre principali tendenze dell'arte e della progettazione, rinnovando attraverso tre generazioni il rapporto fortunato con l'eccellenza della creatività non solo italiana. Valgono come esempio opere come lo storico servizio da caffè esagonale (1929) di Giacomo Balla, il grande cretto in ceramica *Nero e Oro* (1993) di Alberto Burri, la gigantesca scultura *GaneshaMusa* (2000) di Luigi Ontani o la monumentale *Porta di Lampedusa - Porta d'Europa* (2008) di Mimmo Paladino, che il grande pubblico, così come gli specialisti dell'arte, riconducono al genio dell'artista ideatore, rivolgendo, generalmente, minima considerazione al complesso processo attuativo e alle professionalità in esso coinvolte. Viceversa, l'analisi delle fasi intercorrenti tra il momento intellettuale dell'intuizione creativa e quello materiale dell'esecuzione dell'oggetto artistico pone immediatamente in luce il peso fondamentale del contributo, non soltanto tecnico e manuale, ma spesso culturale e inventivo, offerto dall'artigiano, soprattutto nel caso in cui, come per la Bottega Gatti, questi sia detentore e latore, per formazione, tradizione e retaggio familiare, di un notevole *background* di saperi, in grado di ampliare gli orizzonti immaginativi dell'artista e di potenziarne le risorse espressive.

⁹³³ BOJANI 1986, p. 186.

V.3.1 *La Bottega Gatti, dalla stagione futurista al contemporaneo*

V.3.1.1 *Riccardo Gatti creatore ed esecutore di maioliche d'arte (1928-1972)*

Grazie al suo spirito aperto al nuovo e al confronto con le arti figurative, Riccardo Gatti può considerarsi, con Anselmo Bucci e Pietro Melandri, una figura chiave della produzione ceramica faentina della prima metà del Novecento e indubbiamente il principale protagonista della vicenda futurista manfreda. È lo stesso Filippo Tommaso Marinetti che ne assevera il primato con la propria dedica al ceramista autografata su una piastrella: «A Riccardo Gatti / primo ceramista futurista» (1928). Ed è nella neonata Bottega Gatti & C., fondata nel giugno del 1928 al Borgo Durbecco di Faenza e celebrata dal giornalista Michele Campana sul «Corriere Padano» come il «santuario di una fede artistica»,⁹³⁴ che viene alla luce il primo piatto futurista faentino: una maiolica decorata da Gatti con una bordura mistilinea colorata di nero, giallo, viola, bianco e marrone, recante al centro ancora una dedica del vate del Futurismo: «A Fabbri / Marinetti».⁹³⁵ Qui sono inoltre realizzati dallo stesso Gatti, su disegno di Balla e Dal Monte, una ventina di manufatti ceramici esposti con grande successo di pubblico e subito venduti nella *Prima Mostra della ceramica futurista*⁹³⁶ a Faenza, in occasione della quale Giuseppe Fabbri si compiace sulle pagine de «L'Impero» degli esiti della propria idea di dare impulso alla nascita di una produzione ceramica futurista faentina e loda le capacità, l'ingegno e i successi del ceramista:

«L'idea della ceramica futurista è nata appena due mesi or sono e già ho l'orgoglio di parlare dei soddisfacentissimi risultati ottenuti in virtù della magistrale tecnica di un abilissimo faentino, Riccardo Gatti, il quale alle doti di profondissimo conoscitore delle arti del fuoco, unisce una ricchezza inventiva, un ingegno agile e pronto, un entusiasmo degno di un temperamento ultragiovane. I disegni di Giacomo Balla e di M.G. Dalmonte [*sic*] sono stati prodigiosamente applicati a piatti decorativi, vasi ornamentali, ciotole, servizi da frutta e da caffè, destando l'ammirazione non solo dei numerosissimi visitatori che ogni giorno affollano le sale della Società Giuseppe Sarti di Faenza, dove sono esposte le ceramiche futuriste, ma hanno trovato anche degli entusiasti nel vasto ambiente degli studiosi e de tecnici dell'arte faentina, tanto è vero che i pezzi più rappresentativi sono stati acquistati da un ben noto amatore perché figurino nel Museo internazionale delle Ceramiche. Parlare diffusamente delle audacie cromatiche di Riccardo Gatti, non è facile per chi non conosce cosa è stato fatto in questo campo dai primitivi ad oggi. Comunque anche il profano, messo davanti

⁹³⁴ MORELLI 2002, p. 33.

⁹³⁵ Ripr. in CRISPOLTI 1986, p. 83.

⁹³⁶ Di Gatti, su disegno di Balla, sono esposti alla Prima Mostra della Ceramica Futurista di Faenza nove pezzi (numeri in catalogo): un servizio da caffè, un calamaio, quattro piatti di diametro 40 cm, un piatto di diametro 30 cm, dieci piccole ciotole posacenere, undici ciotole *Marinetti*, due piastrelle, due vasi a cono, un boccale. Sempre di Gatti, ma da progetti di Dal Monte, sono esposti altrettanti nove pezzi: un grande vaso, due vasi sferici, un vaso pineale, una ciotola, un servizio da frutta, quattro piastrelle con cornice, cinque piastrelle senza cornice, due vasetti, un vasetto.

a una catasta di oggetti di ceramica delle più svariate epoche e degli stili più diversi, e portato poi ad osservare le ceramiche futuriste, non può fare a meno di sentire che il Gatti si esprime, sia nella forma che nei colori, con una genialità facilissima da rilevare».⁹³⁷

Nato a Faenza, Riccardo Gatti (Faenza, 1886-1972) (fig. V.4) aveva frequentato, come i colleghi Ortolani, Bucci e Melandri, la Scuola d'Arti e Mestieri della cittadina romagnola, prendendo parte anch'egli al cenacolo baccariniano e – con già all'attivo una Medaglia d'argento per la scultura, conseguita in occasione dell'*Esposizione Universale Torricelliana* di Faenza del 1908 – aveva proseguito gli studi artistici all'Accademia di Belle Arti di Firenze (1909-1911) e, per un breve periodo, alla Scuola del Nudo dell'Accademia di Roma. Così, dopo un valido apprendistato con Virginio Minardi e alcune esperienze in altre manifatture locali (Manifatture Ceramiche ex Fabbrica Farina, Faventia Ars), Gatti avvia nel 1928 la propria fornace,⁹³⁸ con otto collaboratori alle sue dipendenze e con una produzione che, come avviene in molte altre botteghe conterrane, spazia dal *revival* storicista al moderno. Tuttavia, contrariamente agli altri opifici della città manfreda che identificano il prodotto contemporaneo con la riproduzione dei modelli di tendenza di Nonni e Baccarini, Gatti si dedica a personali ricerche tecniche e formali, approdando all'invenzione di originali decori a tema arcadico d'ispirazione sei-settecentesca e di plastiche e oggetti non decorati sui quali sperimenta effetti riflessanti di superficie. A queste creazioni affianca, nel biennio 1928-29, l'invenzione di ornati d'impronta futurista e la realizzazione di pezzi disegnati da artisti del movimento d'avanguardia.

Esegue e decora vasi, posacenere, calamai, piastrelle, boccali, ciotole da fumo *Marinetti*,⁹³⁹ piatti e servizi da tavola che portano nella ceramica il gusto del geometrismo, delle intersezioni di forme policrome, del dinamismo e, in alcuni casi, della meccanica, come nel celebre set da caffè del 1929, dalla sagoma esagonale (fig. V.5), pensata dal ceramista in omaggio al bullone – idea poi elaborata anche da Farfa nel *Bullonvaso*⁹⁴⁰ (o *Bevibullone*) dei primi anni Trenta –, un pezzo inventato nella foggia da Gatti per adeguarsi al decoro fornito in bozzetto da Balla (per il tramite di Fabbri). Di questo e di altri modelli eseguiti restano al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza e nel Museo della Bottega Ceramica Gatti⁹⁴¹ alcuni esemplari e disegni originali del maestro torinese, con

⁹³⁷ FABBRI 1928 a.

⁹³⁸ L'impiegato comunale Luigi Montabilini partecipa inizialmente, in qualità di socio finanziatore, alla società Gatti & C., concludendo la propria esperienza ceramica nel 1930 e lasciando la totale gestione della manifattura all'amico Riccardo Gatti.

⁹³⁹ Così definite, in quanto, come scrive Campana nel suo articolo (op. cit.), sono decorate con un ritratto del padre del Futurismo stilizzato da Balla.

⁹⁴⁰ Ripr. in SBORGI-MASSETTI 1989, p. 137.

⁹⁴¹ Il Museo della Bottega Ceramica Gatti nasce nel 1988 e ha sede nei locali della storica manifattura. Le sue collezioni includono opere di Riccardo Gatti e della Bottega, della cui produzione le collezioni ripercorrono le tappe principali: dagli esordi del ceramista – la premiata scultura *Ritratto di vecchia* del 1906 –

indicazioni manoscritte a retro dei colori «sgargiantissimi», «violentissimi», «più vivissimi» e «vivacississimi» [sic] da utilizzare.⁹⁴²

Dopo una primissima stagione romana (prima metà degli anni Dieci) caratterizzata dal progetto di veri e propri oggetti-scultura dipinti – “complessi plastici”, in linea con i propositi espressi in *Ricostruzione futurista dell’universo* –, Balla si concentra, infatti, in questa fase esclusivamente sull’elaborazione dei motivi decorativi, all’insegna dello «splendore geometrico e meccanico»,⁹⁴³ del vivace cromatismo, del dinamismo e della compenetrazione formale, come già nei vasi e nei piatti presentati all’Esposizione Internazionale parigina del 1925 o nei bozzetti del 1925-29 del cosiddetto *album n. 3*,⁹⁴⁴ che raccoglieva disegni di formato quadrato colorati a tempera, concepiti come bozzetti di dipinti, realizzati dall’artista negli anni seguenti, oppure come progetti di decorazioni per mattonelle, stoffe e foulard. Mario Guido Dal Monte invece fornisce a Gatti i progetti di vari articoli, come ciotole (fig. V.6), piatti, vasi, servizi da tè e da caffè e mattonelle, queste ultime esposte nel dicembre del 1928 in una personale del pittore imolese alla Casa d’Arte Bragaglia di Roma. Si tratta generalmente di decorazioni da applicare alle forme tradizionali prodotte in bottega, ma vi è almeno un caso di ideazione dell’intera forma dell’oggetto: il bozzetto – già menzionato – per un vaso dalla forma originalissima di un solido estruso, la cui sezione ricorda una melagrana stilizzata.⁹⁴⁵ Anche Benedetta elabora per Gatti motivi decorativi desunti dai propri dipinti – ad esempio il tema ripreso dal dipinto *Velocità di motoscafo*⁹⁴⁶ (1926-27) – per realizzare mattonelle che, come quelle degli altri artisti futuristi, non hanno scopo di rivestimento parietale, ma valenza di piccole opere decorative autonome con soggetti astratti o figurativi.

Come accennato, Gatti sviluppa inoltre in proprio nuove forme per ceramiche d’uso – oltre al caso del famoso servizio esagonale, è forse del ceramista anche un posacenere triangolare⁹⁴⁷ (fig. V.7) – che, insieme a manufatti dalle forme classiche, decora con originali stilemi d’impronta futurista a motivi astratti, zoomorfi o floreali stilizzati, come i decori *rondine* e *melograno* o a cicogne

alle prime opere a riflessi, alla fase futurista, al dopoguerra, fino al contemporaneo. Vi sono inoltre conservati documenti originali, bozzetti, cataloghi e listini, nonché un’importante serie di strumenti e attrezzi per la lavorazione ceramica.

⁹⁴² Le definizioni sono tratte dai bozzetti a tempera di Giacomo Balla conservati nell’Archivio Gatti di Faenza.

⁹⁴³ L’espressione è presa da Filippo Tommaso Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica. Manifesto futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 1931.

⁹⁴⁴ Il documento, ritrovato in Casa Balla nel 1993 e poi smembrato, era costituito da fogli dipinti *recto* e *verso*, dieci dei quali esposti nella mostra curata da Elena Gigli *Giacomo Balla. La nuova maniera 1920-29*, tenutasi nel 2015 alla Farsettiarte di Milano e accompagnata da catalogo.

⁹⁴⁵ Progetto ripr. in CRISPOLTI 1986, p. 87.

⁹⁴⁶ Lo stesso motivo è utilizzato anche per un servizio realizzato nel 1929 dalla bottega di Ortolani ed esposto a Barcellona nello stesso anno, un piattino del quale è riprodotto in CRISPOLTI 1982, p. 84.

⁹⁴⁷ Cfr. par. V.3.3.

o ancora con la Fortuna bendata danzante (fig. V.8), rielaborazione di un bozzetto per un costume teatrale di Prampolini, pubblicato nel 1925 sulla rivista futurista «Noi». ⁹⁴⁸ Queste ceramiche, caratterizzate più che dalla ricerca della forma plastica, dagli originali elementi decorativi e dagli innovativi accostamenti di colore steso a tinta piatta, sono presentate alle mostre di Faenza, di Mantova e di Barcellona e alla Mostra *Trentatré Futuristi. Pittura, scultura, arte decorativa* organizzata da Fillia alla Galleria Pesaro di Milano, dove Gatti e Tullio d'Albisola sono gli unici artisti ceramisti presenti.

Nonostante le intenzioni di Fabbri, l'avventura futurista di Gatti e la sua collaborazione con l'impresa dello scrittore, benché più duratura di quelle degli altri ceramisti coinvolti, si esaurisce nell'arco del biennio. Si interrompe, infatti, a partire dal 1930 non solo la produzione dei pezzi disegnati dagli artisti del movimento, ma anche quella dei lavori futuristi creati dal ceramista e ben presto anche l'influenza stilistica del codice estetico avanguardistico scompare del tutto dalla produzione decorativa di Gatti. La ragione della rapida conclusione della vicenda è in parte dovuta proprio alla gestione dei ruoli lavorativi da parte dello scrittore: Fabbri, infatti, che ricopre il ruolo di intermediario tra artisti, artigiani e pubblico, pur non avendo alcuna competenza ceramica, opprime i ceramisti con la sua presenza in bottega nei momenti cruciali della lavorazione (apertura dei forni) e la sua ingerenza nelle questioni di natura tecnico-esecutiva finisce col rivelarsi di impedimento per gli artigiani. In particolar modo, questa insofferenza è avvertita da Gatti, per ragioni non solo professionali, ma anche ideologiche, essendo il ceramista di fede antifascista e pertanto su posizioni politiche distanti da quelle di Fabbri e dei Futuristi. ⁹⁴⁹

Già nel corso della breve parentesi futurista Riccardo Gatti comincia nel proprio laboratorio le sperimentazioni con gli smalti *mat* e coi lustri a riflessi metallici, con i quali personalizza plastiche e vasellame. ⁹⁵⁰ Nel 1930 installa la prima muffola per lavorare sui riflessi a riduzione e si perfeziona in tale ricerca, che sarà riconosciuta come il suo più apprezzato contributo all'arte ceramica. Grazie alla costante indagine empirica e all'istallazione del primo forno elettrico di Faenza, infatti il ceramista arriva a conseguire nel campo del lustro esiti personali di straordinaria ricchezza, originalità e perfezione esecutiva (fig. V.9), che gli valgono importanti riscontri commerciali e

⁹⁴⁸ CASALI 2009.

⁹⁴⁹ Cfr. par. V.3.3.

⁹⁵⁰ Esistono alcuni oggetti databili ai tardi anni Venti – in quanto marcati col logo del gatto, sostituito a partire dal 1930 con la sigla “Gatti R.” e ripristinato a partire dal 1986 (centenario della nascita di Gatti) – nei quali è impiegata la tecnica dei lustri, pertanto la sperimentazione di particolari effetti riflessanti di superficie può farsi risalire già al biennio futurista (cfr. par. V.3.3). Ricoprendo la superficie degli oggetti già cotti di uno strato di nitrati e sali nobili e sottoponendoli a cottura in ambiente riducente (in assenza di ossigeno) a 700 gradi, Gatti ottiene la trasformazione dei nitrati in una finitura iridescente, che si presenta di volta in volta con colorazioni differenti e imprevedibili. Questa produzione si rinnova ancora oggi nella Bottega Gatti, con modalità e risultati del tutto analoghi a quelli originari.

prestigiosi riconoscimenti in esposizioni nazionali e internazionali.⁹⁵¹ Continua, al contempo la cooperazione della bottega con artisti e architetti.

All'inizio del nuovo decennio Gio Ponti si reca a Faenza, dove stabilisce importanti collaborazioni con alcuni ceramisti locali, tra i quali *in primis* Pietro Melandri e, in misura minore, Riccardo Gatti. Resta una probabile traccia di questa relazione professionale nel Museo della Bottega Ceramica Gatti, consistente nel calco in gesso di un interessante calamaio in maiolica, raffigurante una figura femminile assisa su una conchiglia, assai simile, ma semplificata e di dimensioni ridotte, a quella che Ponti aveva progettato nei tardi anni Venti come centrotavola per le ambasciate d'Italia per la Richard Ginori. Negli stessi anni Gatti realizza diverse ceramiche per conto di artisti, tra i quali il pittore Carlo Corsi e gli scultori Romeo Gregori e Carlo Corvi, dei quali si conservano alcune plastiche nel museo della fabbrica. Il ceramista partecipa inoltre a tre edizioni (1933, 1936 e 1940) della Triennale di Milano, con opere proprie – sicuramente espone pezzi autografi alla IV edizione del 1936, come testimonia un Diploma di partecipazione a suo nome – e con manufatti realizzati su progetto di artisti, designer o architetti, per conto dell'ENAPI, diretto artisticamente (dal 1927 al 1945) dal faentino d'adozione Giovanni Guerrini, amico e collega di formazione ceramica di Gatti. Della collaborazione con Guerrini restano presso l'archivio della Bottega alcuni interessanti disegni di progetto,⁹⁵² tra i quali quello di una decorazione che rivisita il settecentesco decoro faentino del garofano, presentato nella sezione ENAPI della Seconda Fiera Nazionale dell'Artigianato di Firenze del 1932. Potrebbero inoltre essere di Gatti su disegno di Guerrini – come suggerisce Franco Bertoni⁹⁵³ – alcune coppe di foggia geometrizzante, una delle quali presentata dall'architetto alla Triennale di Monza del 1930 (Padiglione ENAPI).

Nel corso degli anni la Bottega Gatti conserva integro l'alto livello della sua produzione, non

⁹⁵¹ Sono noti i seguenti riconoscimenti conseguiti da Gatti negli anni Trenta: Medaglia d'oro e Croce al merito per la ceramica artistica alla IV Fiera-Esposizione di Bologna al Littoriale del 1932, Medaglia d'oro e la Croce al merito per la ceramica artistica e moderna all'Esposizione Mostra Campionaria di Firenze del 1934, Diploma di primo grado per la ceramica artistica alla IX Fiera-Esposizione di Bologna al Littoriale del 1935, Secondo Premio per la scultura al Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza nel 1936, Secondo Premio alla VII Settimana Faentina del 1937, Medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale di Berlino del 1938. Nel dopoguerra invece riceve la Medaglia d'oro del Presidente del Senato della Repubblica al XV Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza il 1957, è nominato Membro Societario dell'Istituto Internazionale della Legion d'Onore di Roma nel 1959 e vince nello stesso anno il Premio Palladio a Vicenza, infine, nel 1960, è premiato a Monaco e con la Medaglia d'oro alla Mostra Internazionale dell'Artigianato di Firenze.

⁹⁵² Franco Bertoni testimonia la presenza presso l'archivio della Bottega Gatti di «tre disegni eseguiti per l'ENAPI e visti da Guerrini, una scatola portacipria decorata con edulcorati cavallucci alati e nuvolette su fondo nero, un progetto di servizio da tè caratterizzato da una semplice bicromia che esalta i coperchi a forma scalare e il decoro geometrico delle fogliette rosse, e il progetto di un servizio da caffè latte con un decoro a calligrafici fiori d'invenzione» (BOJANI 1987, p. 42).

⁹⁵³ BOJANI 1987, p. 42.

solo grazie al talento e all'ampiezza di vedute del ceramista, ma anche in virtù del valido sostegno gestionale della moglie, Lucia Servadei, e soprattutto del lavoro altamente qualificato delle maestranze, con le quali Gatti costruisce un rapporto stabile e duraturo.⁹⁵⁴ Dopo la dura parentesi del secondo conflitto mondiale, che coinvolge in maniera violenta la città di Faenza, determinando l'abbandono e la temporanea chiusura dell'attività, dal 1946 il ceramista riavvia la produzione ceramica e riprende l'intensa attività di scultore sia in Italia che all'estero, con opere a rilievo e a tutto tondo, anche di notevoli dimensioni in spazi religiosi e civili, partecipando ancora con successo a mostre e concorsi anche internazionali.

A partire dal 1960 Gatti collabora con l'architetto e designer Ennio Golfieri, realizzando i suoi progetti di artefatti d'uso e di decorazione (vasellame e plastiche di piccoli animali). Si tratta tuttavia di uno degli ultimi casi di realizzazioni per conto di altri artisti e progettisti, in quanto l'età del ceramista e la solidità e continuità di lavoro dell'opificio, impegnato nella creazione di proposte autonome e prodotti della tradizione, inducono Gatti a limitare la produzione all'ambito interno. Questa impostazione si perpetua anche nei tredici anni (1972-1985) di gestione della manifattura da parte di Dante Servadei, nipote di Riccardo Gatti e già suo collaboratore dal 1948, che, alla morte del ceramista, nel 1972, prende in carico l'attività della storica bottega.

V.3.1.2 La cultura e il mestiere della ceramica al servizio dell'arte contemporanea

Nel 1985 entra in azienda il figlio di Dante Servadei, Davide, il quale, a partire dalla fine di quel decennio, dà nuovo impulso, col sostegno paterno, alla produzione della ceramica d'artista. Il filo si riallaccia ancora nella trama futurista, in quanto la prima opportunità si manifesta nel 1986, in occasione della storica retrospettiva *Futurismo e Futurismi*, curata da Pontus Hultén, che si tiene nella rinnovata sede di Palazzo Grassi a Venezia. Su committenza dell'ente museale, la Bottega Gatti torna a cooperare con un esponente del movimento della storica avanguardia, Mario Guido Dal Monte, il quale progetta alcuni pezzi in stile futurista, che vengono eseguiti da Servadei in serie limitata. Sono anche realizzate duecento repliche numerate delle ceramiche futuriste di Riccardo Gatti, da vendersi nel *bookshop* del Palazzo, che vanno completamente esaurite nella prima settimana, lasciando agli organizzatori il rammarico di non averne predisposto un numero maggiore di esemplari. Nel 1989 un'altra mostra, curata ancora da Hultén, sempre a Palazzo Grassi, dal titolo *Arte Italiana: presenze 1900-1945*, coinvolge nuovamente la Bottega Gatti e fornisce il pretesto per altri due incontri artistici: il primo col pittore surrealista belga Paul Delvaux, del quale l'opificio traduce in scultura ceramica, su commissione dell'istituzione museale, alcune delle sue note donne-

⁹⁵⁴ Come osserva Stefano Dirani, Gatti riesce «a tenere con sé operai e collaboratori di notevole capacità, conservando compatta la “fabbrica” e mantenendo alle dipendenze il torniante, lo stampatore, il fornaciaio e le valide decoratrici, con collaboratori esterni di grande valore professionale» (DIRANI-VITALI 2012, p. 23).

albero; il secondo con l'artista veneziano Bepi (Giuseppe) Santomaso, del quale sono riprodotti alcuni pezzi eseguiti in passato dal pittore: delle ciotole dipinte con volti d'impronta picassiana e un vassoio ovale con conchiglie in rilievo. Sempre nel 1989 Ugo Nespolo realizza in collaborazione con la manifattura quarantacinque plastiche in maiolica policroma, connotate da un linguaggio esuberante e fumettistico d'impronta futurista, che sono presentate al pubblico nel 1990 nella mostra *Nespolo ceramista* al Palazzo delle Esposizioni di Faenza.

La svolta fondamentale per il consolidamento di queste prove iniziali avviene poi nei primi anni Novanta, con la partecipazione a due importanti iniziative, orientate entrambe alla valorizzazione della tradizione ceramica faentina. Sono anni in cui la ceramica è ancora pressoché assente dalle pratiche artistiche e ritenuta da molti un mezzo obsoleto e controtendenza, eppure proprio a partire da questo momento Faenza riconferma la propria identità di luogo d'eccellenza per la produzione della ceramica d'autore e comincia ad attirare presso i propri laboratori – oltre alla Bottega Gatti sono da ricordare: De Rossi, Fos, La Vecchia Faenza, Liverani & Spadoni, Morigi, Sangiorgi, Silvagni, Vignoli – numerosi artisti, che contribuiscono ad arricchire il bagaglio tecnico ed espressivo della ceramica locale. Nel 1990 il Consorzio Ceramisti della cittadina romagnola porta a Faenza alcuni importanti artisti e designer, tra i quali Antonia Campi e Bruno Munari,⁹⁵⁵ incaricati di sviluppare il disegno di multipli da produrre in serie limitata nelle manifatture locali per celebrare il campionato mondiale di calcio *Italia '90*. L'anno successivo invece l'esperto di arti decorative Enzo Biffi Gentili coinvolge le principali botteghe ceramiche faentine nel progetto *L'apprendista Stregone*, finalizzato al sostegno e alla riqualificazione dell'attività artigianale locale attraverso l'innovazione del decoro tradizionale della maiolica faentina, come risultato della cooperazione tra ceramisti e artisti di fama nazionale e internazionale. Questi ultimi – perlopiù privi di esperienza in ambito ceramico – sono selezionati dal curatore e abbinati alle botteghe sulla base delle preferenze di carattere stilistico espresse dai ceramisti nei confronti del loro lavoro artistico. Al termine della manifestazione gli esiti materiali dell'esperienza sono presentati nella mostra *L'apprendista Stregone. Faenza Anni Novanta* all'Officina del Fabbro di Faenza (17 settembre-27 ottobre 1991), curata da Ernst Gombrich, mentre la parte progettuale è acquisita dagli artigiani faentini partecipanti, in coerenza con le finalità del progetto. Nell'occasione la Bottega Gatti sceglie di collaborare con gli artisti Guido Strazza, Giuliano Della Casa e Pablo Echaurren. Nello stesso 1991 inizia anche la collaborazione di Dante e Davide Servadei con Enrico Baj e con suo figlio Andrea, mentre nel 1992 è la volta di Sebastian Matta ed entrambe le esperienze sono coronate da importanti eventi espositivi. Nel 1993 la Bottega Gatti è impegnata nella realizzazione del grande pannello *Nero e oro* di Alberto Burri, donato poi dall'artista al Comune e oggi in permanenza al faentino Museo

⁹⁵⁵ Oltre a Campi e Munari, partecipano al progetto Mario Guido Dal Monte, Dante Balzelli, Renato Barisani, Enzo Benedetto, Mino Delle Site, Nino Di Salvatore, Augusto Garau, Pietro Malecchi, Osvaldo Peruzzi, Michele Provinciali, Wladimiro Tulli.

Internazionale delle Ceramiche. Si tratta di un lavoro di grande impegno, la cui complessa esecuzione determina nel giovane Davide Servadei – responsabile della mediazione tra le maestranze e l'anziano maestro – una più matura consapevolezza del patrimonio di *téchné* che la bottega è in grado di offrire alla creatività dell'artista, cosicché, da questo momento, il ceramista intraprende una strategia mirata alla ricerca di occasioni di cooperazione con il mondo delle arti visive che travalica i confini dell'ambiente faentino e romagnolo – assai ricco di operatori dell'arte del fuoco – ma punta ad ambiti extra-ceramici e ai nomi più importanti della scena artistica nazionale e internazionale. La rinnovata *liaison* tra arte contemporanea e sapere artigiano viene pertanto a configurarsi come la principale attitudine della Bottega Gatti e anche come l'ambito specifico nel quale si sviluppa la personalità artigianale/imprenditoriale di Davide Servadei. Questi, dopo gli studi specialistici all'Istituto Statale d'Arte per la Ceramica G. Ballardini di Faenza (corso di Maestro d'Arte e perfezionamento in Arte del Restauro Ceramico) e il tirocinio nel laboratorio familiare, indirizza sempre più i propri interessi – inizialmente perlopiù rivolti alla ricerca storico-artistica nel settore ceramico – alla costruzione di rapporti di scambio e solidarietà creativa con gli artisti, in genere contattandoli direttamente attraverso le gallerie. Il primo artista invitato dal ceramista nel 1993 è Mimmo Paladino e a proposito di questo incontro Servadei racconta in un'intervista: «avevo un timore reverenziale quando ci parlai. Lo contattai presentandomi con un amico pittore di Modena alla galleria di Emilio Mazzoli, che trattava i suoi lavori. Dopo tre giorni mi chiamò e iniziammo a lavorare insieme. Ora lo sento quasi tutti i giorni».⁹⁵⁶ Nello stesso 1993 un altro gallerista di Paladino, Gian Enzo Sperone, accompagna in laboratorio Luigi Ontani, col quale la bottega avvia una feconda collaborazione, realizzando un gran numero di lavori e altrettante mostre, a cominciare dalla personale alla Biennale di Venezia del 1995. Ancora nello stesso anno l'editore e gallerista Maurizio Corraini, conosciuto tramite Pablo Echaurren, facilita l'incontro tra Servadei e altri due artisti, Giacinto Cerone e Giosetta Fioroni. Quest'ultima da allora si dedica intensamente alla ceramica, creando a Faenza svariati cicli di opere. Nello stesso periodo si stringono intese professionali anche con il pittore cinese Hsiao Chin, con gli artisti francesi Arman e Luis Cane, con Carla Accardi, Aldo Mondino ed Ettore Sottsass.

Da questo momento sono moltissime le esperienze artistiche reificate in opere ceramiche la cui genesi ha luogo nei locali dello storico laboratorio faentino e non si tratta quasi mai di oggetti d'uso – benché Ontani, Echaurren, Paladino e Fioroni abbiano realizzato anche servizi da tavola e Cerone un «impossibile»⁹⁵⁷ servizio da caffè –, bensì di ceramiche pensate per entrare a far parte a pieno titolo della produzione artistica dei creatori e spesso di progetti impegnativi e di respiro internazionale che coinvolgono maestri storicizzati come giovani sperimentatori, passando per le

⁹⁵⁶ SERVADEI-SPADONI 2015.

⁹⁵⁷ Servadei, in APPELLA 2010, p. 9.

generazioni intermedie e attraversando una molteplicità di orientamenti e correnti. Tra i tanti si possono ricordare, in ordine alfabetico: Arcangelo, Carlo Benvenuto, Valerio Berruti, Domenico Bianchi, Marco Boggio Sella, Agostino Bonalumi, Vincenzo Cabiati, Giulia Caira, Luigi Carboni, Jessica Carroll, Tommaso Cascella, David Casini, Alik Cavaliere, Bruno Ceccobelli, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Arnold Mario Dall'O., Nicola De Maria, Lucio Del Pezzo, Mario Della Vedova, Tristano di Robilant, Giuseppe Gallo, Paola Gandolfi, Emilio Isgrò, Marcello Jori, Ilya Kabakov, Dani Karavan, Mike Kelley, Nicolàs Leiva, Paolo Leonardo, Paolo Maione, Giuseppe Maraniello, Amedeo Martegani, Marzia Migliora, Liliana Moro, Hidetoshi Nagasawa, Chiara Passa, Alessandro Pessoli, Alex Pinna, Arnaldo Pomodoro, Luisa Rabbia, Antonio Riello, Oliviero Rainaldi, Marco Nereo Rotelli, Giovanni Ruggiero, Germano Sartelli, Sabrina Torelli, Salvo, Giuseppe Uncini, Vedova-Mazzei, Antonio Violetta, Luca Vitone, Italo Zuffi. Tutti probabilmente accomunati dal desiderio di dare espressione a un ritorno dell'arte ai metodi tradizionali del fare, inteso a valorizzarne la dimensione artigianale dei saperi e delle capacità del mestiere, seppure in maniera indiretta da parte dell'artista.

V.3.2 La mediazione della Bottega Gatti nella produzione artistica ceramica e il dare-avere tra artista e artigiano

La Bottega Gatti ha tuttora sede nei locali della manifattura fondata nel 1928 ed è oggi la più antica fabbrica ceramica faentina attiva. Si tratta di un'azienda a conduzione familiare, gestita dai fratelli Davide, Laura e Marta Servadei, che ricoprono rispettivamente i ruoli di *art director*, direttore commerciale e responsabile del marketing e designer di alcune linee contemporanee del marchio. Mentre Davide si occupa di curare i rapporti col mondo dell'arte e di sovrintendere all'esecuzione delle opere in cooperazione con gli artisti, nel laboratorio si portano avanti diversi filoni autonomi di produzione, che includono, tra l'altro, le *faïences* tradizionali con gli ornati rinascimentali e sei-settecenteschi, le celebri maioliche caratterizzate dal tipico rivestimento a riflessi metallici caldi inventato da Riccardo Gatti (fig. V.10), le ceramiche decorate coi motivi futuristi introdotti dal ceramista e le collezioni più recenti, valorizzate da preziosi smalti metallici (platino e oro), inventate e lanciate con successo sul mercato internazionale da Marta. Oltre ai Servadei lavorano in bottega otto dipendenti, che coprono l'intero ciclo di produzione dell'opera ceramica: a partire dalla foggatura, al tornio o a mano, alla formatura, alle cotture del biscotto e dell'oggetto dipinto, alla smaltatura (per immersione o a spruzzo, a seconda della tipologia del prodotto), alle decorazioni, eseguite principalmente a pennello, a maiolica, con ingobbi oppure a smalti, incluse le tecniche del terzo fuoco e quelle per ottenere particolari effetti cromatici e di risposta alla luce. L'opificio dispone inoltre dei mezzi e delle maestranze necessarie a mettere in opera lavori di dimensioni e impegno monumentali, predisponendo queste ultime alle complesse operazioni di montaggio/smontaggio e agli imballaggi speciali necessari per il loro trasferimento nella sede

dell'installazione definitiva o in occasione di spostamenti temporanei per gli eventi espositivi. In tal senso la vita dell'opera realizzata in Bottega è, in qualche modo, seguita dai ceramisti, che sono pronti a intervenire nelle sue fasi più delicate per assicurarne l'integrità e la conservazione.

Per quanto concerne la mediazione della Bottega Gatti nella produzione della ceramica d'autore, si tratta dunque in primo luogo di un supporto propriamente strumentale, consistente nella disponibilità di spazi, attrezzature, materie prime e mano d'opera specializzata e nella possibilità offerta all'artista di realizzare, direttamente in prima persona o per interposta professionalità, pezzi unici e produzioni in serie limitate eseguite a mano, sempre nel rispetto dell'identità artigianale della Bottega, con una resa esecutiva altamente qualificata. A tale operatività si intrecciano però una serie di fattori messi in campo dal ceramista di natura più "sottile", in quanto legati alla sfera relazionale e culturale, la cui ricaduta nella realizzazione dell'opera si rivela altrettanto fondamentale delle *performance* tecnico-artistiche della bottega.

Nel *Colloquio tra Giuseppe Appella e Davide Servadei*,⁹⁵⁸ il ceramista riferisce che la gran parte degli artisti che si rivolgono alla sua bottega hanno un'idea piuttosto chiara del risultato finale che intendono conseguire, nel senso che prefigurano la forma, le dimensioni e le qualità visive e tattili dell'oggetto, in quanto hanno sviluppato la propria invenzione creativa sulla base della conoscenza e della scelta di una determinata espressione ceramica. Tuttavia essi non dispongono, perlomeno inizialmente, dei misteriosi e complessi segreti della tecnica:

«l'uso degli smalti, delle diverse qualità di argilla, delle incredibili modificazioni del colore in seguito alla cottura e alla ricottura del pezzo, alle possibilità offerte dall'impiego di sali minerali, di ceneri, di acidi, alla possibilità di suscitare colorazioni, mazzature, luminescenze, afflosciamenti inesauribili, e quindi di ottenere la perfetta aderenza dell'opera alla propria volontà tecnica e artistica insieme»,⁹⁵⁹

pertanto si affidano per il procedimento all'esperienza e ai saperi tecnici della bottega, in molti casi limitandosi ad attendere il risultato della sequenza delle fasi di lavorazione, in altri seguendole personalmente con interesse o curiosità oppure esercitando su di esse un controllo e una direzione, in casi altri ancora intervenendo direttamente in alcuni momenti del processo. In generale la portata e la natura della mediazione fornita dalla manifattura cambiano sensibilmente in relazione alla personalità dell'artista e al suo specifico approccio al fare arte in ceramica. Quest'ultimo, infatti, può spaziare dal design dell'oggetto, e quindi dalla presentazione di un disegno di progetto o di un modello tridimensionale realizzato ad esempio con altri materiali, delegando alle capacità fabbrili delle maestranze l'onere della sua traduzione nella materia ceramica, fino alla partecipazione diretta a una o più fasi dell'esecuzione del manufatto e quindi all'intrattenimento di un dialogo costruttivo-creativo con i ceramisti. Tale gamma di modalità è graduata non solo in base alla consapevolezza

⁹⁵⁸ Ivi, pp. 5-11.

⁹⁵⁹ DORFLES 1984, p. 4.

tecnica dell'autore, ma anche in relazione al linguaggio espressivo da lui privilegiato: talvolta questi è maggiormente in sintonia con l'espressione pittorica e tende quindi a interpretare la ceramica essenzialmente come supporto sul quale esprimersi personalmente con il pennello e i colori, talaltra può avere invece una propensione più forte alla scultura e avvertire perciò il bisogno di "sentire" e plasmare l'argilla con le mani e quindi tenderà ad affidare alle maestranze un oggetto plastico già compiuto.

La pittrice romana Giosetta Fioroni (fig. V.11) ad esempio ha realizzato con la Bottega Gatti, in oltre vent'anni di frequentazione, piatti e formelle, oltre a veri e propri cicli di opere, come *Teatrini*, *Presepi*, *Case*, *Scatole*, *Alberi*, *Steli*, *Sedie*, *Case Matte*, *Vestiti*, *Canì*, e a interventi monumentali e di complemento all'architettura. Il suo *modus operandi* prevede la progettazione e, in seconda battuta, l'intervento diretto nella modellazione delle forme scultoree, il che la porta a lavorare in stretta cooperazione con il laboratorio:

«le prime volte... io inviavo alla bottega delle sagome di cartone. Erano delle piccole *Case* o dei *Teatrini* che io trovavo schematicamente realizzati in creta ad uno stadio di essiccazione che mi permetteva ogni tipo di intervento. Così il contenitore veniva riempito e "deformato" a mia guisa. Tagliavo, piegavo... aggiungevo... una scaletta, una sedia, un cuore, una luna... modellavo una figura... inventavo l'ambiente nel quale amalgamare il tutto».⁹⁶⁰

L'artista che vuole conseguire un risultato, ma non dispone delle competenze e dei saperi necessari per mettere in campo i procedimenti tecnici necessari al suo scopo, si rivolge al ceramista, che viceversa mette a fuoco immediatamente l'iter processuale da intraprendere. Come dichiara lo stesso Servadei, infatti:

«Creare un oggetto da un'idea è come muovere una mano per afferrare un oggetto: per un artigiano, per un artista, è un processo del cervello involontario, quasi naturale. Quando immaginiamo un oggetto la nostra competenza e professionalità automaticamente plasmano l'idea scartando le soluzioni irrealizzabili e rendendola pronta per diventare realtà».⁹⁶¹

Pertanto il suo operato in risposta alle richieste dell'artista tende a configurarsi come un percorso razionale, che procede dall'idea per tradurla in una sequenza di azioni concrete e realizzabili. Ma è altrettanto vero che le singole fasi del procedimento, proposto e organizzato dal maestro ceramista, sono il frutto di una scelta operata tra varie possibilità, che risente non solo degli strumenti tecnici a sua disposizione e del capitale culturale a cui egli attinge, ma anche della sua capacità di porsi in sintonia con gli artisti, offrendosi come loro «interprete intuitivo»⁹⁶² e garantendo l'ascolto e

⁹⁶⁰ Fioroni, in MORELLI 2002, p. 49.

⁹⁶¹ SERVADEI-SPADONI 2015.

⁹⁶² La definizione è di Giosetta Fioroni, la quale attribuisce a Davide Servadei «una viva intelligenza non solo nel ruolo di interprete intuitivo per gli artisti dei quali segue l'operare, ma perché possiede un vero e

l'assistenza necessari a condurli alla meta delle loro aspirazioni. Questa capacità di “indossare la mentalità dell'artista”⁹⁶³ è in gran parte il segreto della perfetta intesa stabilita dalla Bottega Gatti con i propri ospiti. Se nel catalogo de *L'Apprendista Stregone* Biffi Gentili sottolinea la peculiarità del suo progetto nell'aver inteso stabilire una relazione paritaria tra artista e artigiano, di modo che l'artigiano non sia solo un assistente tecnico-esecutivo dell'artista – come ad esempio nel periodo futurista –, ma un suo sodale, Servadei oggi conferma, non senza soddisfazione, che l'equilibrio e la reciproca fiducia sperimentati in quell'esperienza sono oramai uno standard della sua bottega. Affidabilità, serietà e competenza si sposano cioè al lavoro introspettivo condotto dal ceramista sul materiale umano e artistico col quale si misura e al quale deve poter assicurare il rispetto e la coerenza delle proprie idee, dei propri fini e, non ultimo, del proprio linguaggio poetico. In un'intervista di Jasmine Pignatelli⁹⁶⁴ Servadei dichiara di aver visto troppo spesso nel nostro Paese artisti legati alla ceramica non esprimere un proprio linguaggio, quanto piuttosto un linguaggio della materia. In questo senso l'intervento dell'artigiano agisce in maniera tutelare nei confronti del codice espressivo personale dell'artista, evitando che, come avvertiva la scultrice Nedda Guidi, questi possa restare catturato dalla «tentazione per la “bellezza” della materia»,⁹⁶⁵ perdendo di vista i propri intenti originari e la propria identità di espressione.

D'altro canto è pur vero che non sempre la richiesta dell'artista può ottenere una risposta tecnica congrua alle aspettative, pertanto l'artigiano si trova nella condizione di dover negoziare con l'ideatore una diversa soluzione, il più possibile consona all'intuizione originaria, ma realizzabile. In tal modo l'intervento del ceramista nella prassi creativa, non può considerarsi in assoluto neutro, nel senso che, se da un lato esso può fornire nuovi apporti alla capacità d'immaginazione attraverso l'apertura di nuovi spazi di conoscenza, dall'altro agisce per la fantasia come un margine di contenimento, talvolta deviandone i percorsi verso direzioni non previste dall'autore, ma atte proprio a garantire il rispetto dell'idea iniziale durante il processo della sua reificazione.

Talvolta proprio dalla scarsa confidenza con i materiali e con i processi ceramici possono nascere da parte degli artisti richieste stravaganti ed estranee a ogni norma e consuetudine, vere e proprie pretese assurde o “proposte indecenti”, che obbligano gli artigiani a intraprendere percorsi sperimentali, i quali però si rivelano di norma valide occasioni di ampliamento del patrimonio di

proprio gusto personale» (MORELLI 2002, p. 49).

⁹⁶³ «Ogni mattina dico sempre che bisogna vestirsi con il cervello dell'artista perché è un lavoro che cambia in continuazione: con la committenza, con gli artisti. Da una parte è molto divertente e stimolante, dall'altra molto impegnativo ed estremamente esigente. Si tratta di adattare il linguaggio multivalente e duttile della ceramica ai linguaggi di artisti spesso differenti, mantenendo intatte le loro caratteristiche poetiche» (D. Servadei, in <http://www.ceramicagatti.it/bottega/>, consultazione del 20 gennaio 2017).

⁹⁶⁴ PIGNATELLI 2014, p. 13.

⁹⁶⁵ N. Guidi, *Autopresentazione*, in GUIDI 1996, p.n.n.

esperienze e saperi tecnici della bottega. Ad esempio per la realizzazione del suo grande pannello Alberto Burri ha richiesto tre varianti di smalto nero – uno più intenso, uno velato e uno brillante – per la preparazione dei quali la bottega ha realizzato ben trentaquattro prove di colore.⁹⁶⁶ Allo stesso modo la collaborazione pluridecennale tra la Bottega Gatti e Luigi Ontani, ha stimolato l'opificio a una crescente specializzazione nel controllo delle qualità di superficie delle sculture ceramiche: molte sperimentazioni sono state condotte – come racconta Servadei⁹⁶⁷ – per raggiungere tonalità, lucentezze, opacità epidermiche o iridescenze particolari richieste dal maestro (fig. V.12), il quale è legato nella sua arte a una gamma cromatica prediletta, che non è stato semplice ricreare in maiolica. Sempre grazie alle necessità espressive di Ontani, la manifattura ha seguito con partecipato interesse i progressi della tecnologia fotoceramica, passando dai primi apprezzabili esperimenti con retini, risalenti a circa venti anni fa, ai risultati impeccabili offerti oggi dalle stampanti a getto d'inchiostro in uso nell'industria ceramica dei rivestimenti, che consentono la riproduzione di immagini fotografiche o grafiche su lastre di grandi dimensioni, come è stato fatto, oltre che per le foto di Luigi Ontani, per gli acquarelli degli artisti sovietici, Illja ed Emilia Kabakov, per i quali la manifattura ha realizzato l'opera *The Flying - Le tre finestre / Il Volo* (2013) (fig. V.13), installata nella Metropolitana di Napoli (stazione di Toledo) e costituita da tre ampi pannelli di lastre ceramiche.

Alcuni artisti mostrano poi una spiccata propensione proprio alla volontaria deviazione dalle prassi consolidate della lavorazione ceramica verso direzioni inesplorate. Sempre in occasione del progetto *L'Apprendista Stregone* ad esempio il pittore e incisore Guido Strazza si è mostrato poco incline a lasciarsi guidare tecnicamente dal ceramista: il giovane Davide Servadei è stato così “costretto” dall'artista a dilavare gli smalti prima della cottura, a non ripulire l'oggetto degli sfridi d'argilla prodotti dal graffito, a valorizzare l'imprecisione, il caso o il non finito. I risultati si sono rivelati imprevedibilmente interessanti: inediti effetti di sfumature, *texture* microgranulose e *mélange* di colori uniti a una piacevole resa tattile. Per Giosetta Fioroni questo atteggiamento sovversivo delle regole del mestiere si è manifestato invece in particolar modo nella fase di colorazione delle plastiche. L'artista ha colto, infatti, della ceramica l'opportunità di «riunire in un sol “corpo” la pittura e la scultura»⁹⁶⁸ e di sperimentare nell'uso dell'elemento pittorico e cromatico tecniche e

⁹⁶⁶ «Ardua palestra per la definizione del nero ideale, il grande cretto venne cotto nel vecchio forno costruito a mano da alla fine degli anni venti da Riccardo Gatti, lo stesso in cui si era avviata l'avventura della collaborazione tra la bottega e i grandi artisti. Di quel lavoro Davide Servadei ricorda la serie infinita di viaggi tra la Romagna e la Costa Azzurra, dove Burri viveva. Ricorda la fermezza del carattere, l'intensità, ma soprattutto l'umanità e la generosità. [...] Uno dei tre bozzetti preparatori gli tornò più tardi, regalo di nozze del maestro» (BUSCAROLI 2014, p. 132).

⁹⁶⁷ Cfr. par. V.3.3.

⁹⁶⁸ FIORONI 1995, p.12.

materiali ibridi secondo una modalità da lei stessa definita “iperpittorica”

«per il modo antitradizionale di mescolare i colori, unendo gli ingobbi con gli ossidi, la cristallina o altro. In alcuni casi la pittrice immerge il manufatto direttamente nel colore liquido, in altri, il colore viene rovesciato e fatto colare sull’oggetto, o applicato con la tecnica a spruzzo. Ottiene così delle superfici complesse, opache, lucide, satinare, acquose, accese in alcuni casi dal bagliore dell’oro, dell’argento o dall’effetto umido del perlaceo, e segnate talvolta da incisioni praticate con chiodi o con delle specifiche matite per ceramica».⁹⁶⁹

Anche il pittore e scultore Mimmo Paladino (fig. V.14) ha la consuetudine di valorizzare l’elemento incognito della lavorazione ceramica, soprattutto nella sua fase più misteriosa, quella della cottura. Quando è arrivato alla Bottega Gatti, nel 1993, ha cominciato a lavorare con la normale argilla da maiolica, ma ben presto Servadei ha intercettato la sua aspirazione a ottenere risultati più stimolanti dal punto di vista materico, pertanto gli ha messo a disposizione terre refrattarie e vari elementi da combinare alle argille o ai colori, come chamotte, ossidi, sabbie, fondenti e cristalline. Prendendo confidenza con la ceramica e con le sue leggi, l’artista ha cominciato a inserire nelle argille anche materiali estranei, resistenti alle alte temperature, come polveri di ruggine, di ferro, chiodi e così via, così da affidare parzialmente il risultato finale del proprio lavoro all’imponderabilità delle trasformazioni che avvengono nel forno, facendo una quantità di esperimenti e divertendosi molto. Naturalmente tutto è avvenuto sotto la supervisione del ceramista, così da evitare danni e rotture dei pezzi e da contenere le sue indagini empiriche in un ambito di fattibilità.

Come nel caso di Paladino, per alcuni degli artisti che entrano in contatto con il mondo ceramico attraverso l’intermediazione della Bottega Gatti l’esperienza si rivela a tal punto soddisfacente, tanto nel percorso quanto negli esiti, da rinnovarsi nel tempo a venire, assumendo un peso rilevante nello sviluppo della propria creatività. Si stabilisce per altri versi tra artista e artigiano una continuità di rapporti, basata sull’intesa reciproca e sulla comunione d’intenti, che garantisce alla pratica ceramica una valenza esperienziale privilegiata nel più ampio panorama delle tecniche praticate dall’artista, indirizzando a questo settore una parte sostanziale della sua produzione, talvolta destinata a crescere negli anni.

Peraltro per taluni interpreti dalle poliedriche espressioni creative, la sperimentazione del *medium* ceramico, sotto la guida delle abili maestranze faentine, non manca di generare ricadute tecniche o stilistiche determinanti su altri linguaggi, come avviene ad esempio per Giacinto Cerone (fig. V.15), che, attivo in campo ceramico a Roma dal 1987, nel 1991 realizza un primo gruppo di sculture ad Albissola. Dal 1993, in occasione di una mostra alla Galleria Corraini di Mantova, approda a Faenza da Servadei e, dopo la sperimentazione del colore in ceramica, estende ai gessi, ai legni e alla gamma quanto mai ampia dei suoi materiali l’elemento cromatico, assegnando ad esso un ruolo decisivo

⁹⁶⁹ MORELLI 2002, p. 113.

nella significazione della forma. Come scrive Claudia Casali, «Cerone entra fisicamente nella materia, la fa sua, la sconvolge, per recuperare e ricreare situazioni nuove, leggendo con cura la tradizione e il passato»⁹⁷⁰ e, a proposito del suo approccio istintivo e viscerale, Servadei ricorda in un'intervista che l'artista «affrontava la materia in modo molto particolare»,⁹⁷¹ prendendo l'argilla a calci e pugni, tanto da conferire all'azione creativa un carattere performativo: «Forse la vera opera era lui che faceva l'opera».⁹⁷²

Anche Pablo Echaurren,⁹⁷³ coinvolto in sinergia con Servadei nel programma *L'apprendista stregone*, sviluppa in ceramica un personale registro decorativo che dalla maiolica traduce poi nella pittura, nella grafica e nel fumetto. L'esempio di Echaurren è emblematico inoltre per quanto riguarda l'aspetto della possibilità di accesso a risorse, non solo tecniche, ma pure iconografiche e artistiche, offerto dalla Bottega Gatti all'artista ospite. Da appassionato cultore e collezionista di opere e documenti del Futurismo, Echaurren chiede, in occasione del progetto del 1991, di poter lavorare alla Bottega Gatti, per godere della presenza delle tracce ancora tangibili dei trascorsi avanguardistici. In realtà ad influenzarne particolarmente la sua produzione artistica saranno più che i cimeli futuristi le ceramiche di tradizione: Echaurren scopre, infatti, a Faenza le grottesche, che elegge a *exemplum* della cultura ceramica faentina, reinterpretandole in chiave contemporanea, con un timbro drammatico e ironico al tempo stesso e contaminando gli elementi iconografici desunti dalla ceramica italiana del passato, con l'arte primitiva e folklorica della sua terra d'origine. L'ispirazione all'antico che nutre l'invenzione creativa dell'artista d'origine cileno ha origine, in effetti, in buona parte dall'incontro con la cultura del territorio e dall'osservazione del patrimonio ceramico conservato al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, lì dove, con Davide Servadei, Echaurren ha modo di studiare motivi decorativi e tecniche della tradizione, come l'antica decorazione a berettino,⁹⁷⁴ usata nel secolo XVI a Faenza e riproposta dall'artista in alcune sue maioliche, tra le quali la grande mano dal palmo aperto, d'ispirazione lecourbuseriana, *Manimula* (1992) (fig. V.16). Le sue prime opere realizzate con Gatti sono esposte nel 1992 nella mostra *La*

⁹⁷⁰ CASALI 2014, p. 101.

⁹⁷¹ BUSCAROLI 2014, p. 131.

⁹⁷² *Ibidem*.

⁹⁷³ Pablo Matta Echaurren (Roma 1951) è figlio dell'artista surrealista cileno Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren, protagonista degli Incontri Internazionali della Ceramica di Albisola (cfr. par. III.2.3) ed è precoce pittore e fumettista, ma anche illustratore, scrittore e designer di opere ceramiche, all'insegna della contaminazione fra generi artistici e fra cultura alta e popolare. Per una bibliografia essenziale su Pablo Echaurren si veda: F. BENZI - F. PIRANI - C. SALARIS, *P. E. Dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Gallucci, 2004; R. PERNA, *P. E. Il movimento del '77 e gli indiani metropolitani*, Milano, Postmedia Books, 2016 e C. SPADONI, *P. E. Lasciare il segno. Opere 1969-2011*, catalogo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011.

⁹⁷⁴ Il berettino è una tecnica pittorica in uso nella maiolica rinascimentale, nella quale il decoro è dipinto in bianco opaco su uno fondo di smalto stannifero di colore blu intenso, così da ottenere una monocromia a sfumature di blu con lumeggiature bianche.

via della sete, tenutasi al Palazzo delle Esposizioni di Faenza e curata da Enzo Biffi Gentili. Quest'ultimo dà conto in maniera illuminante di questo interessante esempio di osmosi culturale:

«all'inizio la sua pittura diretta su ceramica richiama immediatamente i suoi quadri e i suoi disegni, i suoi mortuari eversivi graffiti; poi questi si dispongono circolarmente sulla tesa di un piatto, al cui centro, nell'umbone, viene dipinta una "citazione" dai motivi delle piastrelle della quattrocentesca Cappella Vaselli nel Duomo di Bologna, anch'essi surreali o ferali; infine il ceramista rielabora il tutto in una grande grottesca color berettino, in una disposizione classica degli elementi, dipinti in modo tradizionale. Il risultato visivo finale, al primo sguardo, da lontano, è quello di una tipica grottesca faentina, simile a quelle "in stile" e in normale produzione; allo sguardo ravvicinato e con tempi di percezione più lenti, emergono contenuti drammaticamente moderni, attuali mostruosità, come i simboli del disagio umano o l'armamentario mortifero della droga».⁹⁷⁵

D'altra parte quello di Echaurren non è l'unico caso in cui il ricchissimo patrimonio delle collezioni faentine consente agli artisti che collaborano con la Bottega Gatti di assorbire suggestioni estetiche e stimoli creativi essenziali per lo sviluppo del proprio processo artistico. Nella stagione faentina della ceramica di Ontani ad esempio è possibile rinvenire, attraverso la fitta selva dei rimandi alla storia dell'arte, alle favole popolari o alle narrazioni mitiche classiche e orientali, echi e citazioni dell'alta cultura ceramica di Faenza, divenuta familiare al maestro bolognese in conseguenza delle intense frequentazioni della città manfreda, come nel caso del magnifico *trumeau* settecentesco in stile Luigi XV realizzato dalla storica manifattura Ferniani, con telai lignei rivestiti da placche in maiolica policroma, decorate con scene di vita campestre e caccia, conservato nella Raccolta Ferniani, che è fonte d'ispirazione per il *Trumeau Alato* (2007) (fig. V.17), o nel piatto futurista di Dal Monte del Museo della Bottega Ceramica Gatti, dal quale è tratto il motivo del foulard dell'*ErmEstetica NuVOLArPiloTazio* (fig. V.18) (1996), dedicata a Tazio Nuvolari, o in quello del grande altorilievo ottocentesco con Caino e Abele di Giovanni e Raffaele Collina, prodotto dalla stessa fabbrica e facente parte della medesima collezione, reinterpretato in chiave autobiografica da Ontani nel pannello *Cain.Abele* del 1997-99 (fig. V.19), o della singolarissima *Figura* realizzata a Faenza negli anni Cinquanta da Gio Ponti e Pietro Melandri, che raffigura un'ibridazione tra un corpo disteso su una panca e una mano, similmente a quanto accade all'*Ermafrodito Mignolo* (2006), o ancora del famoso *Corteo orientale*⁹⁷⁶ del 1927 di Francesco Nonni e Anselmo Bucci conservato al MIC, il cui elefantino, agghindato con paramenti solenni e sormontato da baiadera seduta con le gambe incrociate, è il diretto antecedente della gigantesca

⁹⁷⁵ BIFFI GENTILI 1991, p. 17.

⁹⁷⁶ L'opera è un capolavoro tra i più noti del Déco faentino caratterizzato da forti suggestioni orientaliste e fu esposta all'Esposizione Universale di Parigi del 1925 e alla Biennale di Monza del 1927, riscuotendo enorme successo, testimoniato da numerose varianti decorative eseguite per assecondare le richieste del mercato (V. Terraroli, *Mondi diversi attraverso le ceramiche italiane d'arte della prima metà del Novecento*, in TERRAROLI 2005, p. 177).

GaneshaMusa (1998-2000) (fig. V.20), non a caso accompagnata da un video che riproduce una sorta di corteo rituale, con giovinetti che sfilano intorno al pachiderma ceramico indossando maschere allegoriche.

In queste riscoperte la mediazione culturale di Davide Servadei ha un peso fondamentale, in quanto, grazie alla sua profonda conoscenza dell'universo ceramico, egli è in grado di offrire all'artista non soltanto strumenti tecnici, ma anche suggerimenti, impulsi e saperi, che, oltre ad arricchire l'intuizione iniziale con un *surplus* di immaginazione, avvalorano l'opera con inaspettati rimandi e colte citazioni di storia dell'arte.

Non ultimo questo flusso di idee e manufatti dalla bottega faentina al mondo propriamente artistico fornisce anche un sensibile contributo all'introduzione della cultura ceramica nella contemporaneità artistica, richiamando l'attenzione del pubblico, della critica e del mercato dell'arte e contrastandone la diffidenza e il pregiudizio nei confronti della presunta debolezza e inferiorità dell'opera ceramica. Infatti, diversamente da quanto è avvenuto nel secondo dopoguerra con artisti come Lucio Fontana, Fausto Melotti o Aligi Sassu – per non citare il caso eccellente di Pablo Picasso –, i quali hanno intercettato la ceramica con risultati notevoli, ma pur sempre di minor incidenza per valore rispetto ad altri loro lavori realizzati con tecniche e materiali “alti”, oggi molti degli autori delle opere eseguite nella Bottega Gatti, come ad esempio Paladino oppure Ontani, riescono senza alcuna resistenza a collocare sulla scena artistica la propria produzione ceramica ricevendone un riscontro pari o anche superiore a quello riscosso da altri loro linguaggi. La qualità e il pregio della produzione fittile, risultato del tramite dell'alta manifattura faentina, si rivelano pertanto gravidi di positive ricadute, tanto per l'artista, quanto in generale per la ceramica, la quale sempre più ricopre ruoli di primissimo piano nel mondo dell'arte contemporanea.

Nondimeno questo scambio tra la cultura ceramica faentina e l'arte internazionale di oggi ha giovato e giova a Faenza, rinnovandone non solo la gloria di patria produttiva della ceramica d'autore, quanto quella di scenario privilegiato delle nuove tendenze artistiche, attraverso l'occasione di vivere in anteprima alcuni dei momenti più rilevanti dell'incontro tra ricerca artistica e sapienza artigianale fittile. Molti dei lavori realizzati dalla Bottega per conto di artisti come Arman, Enrico Baj, Alberto Burri, Sebastian Matta, Giosetta Fioroni, Luigi Ontani, Mimmo Paladino, ecc., sono stati, infatti, esposti prima nella cittadina romagnola, nel Palazzo delle Esposizioni o al Museo Internazionale delle Ceramiche, per poi prendere la via di gallerie, musei e collezioni private in tutto il mondo e questa consuetudine si rinnova a conclusione di ogni ciclo produttivo anche in altre manifatture faentine, in una continua condivisione di idee, esperienze e conoscenze. Inoltre non è raro che il M.I.C. accolga nelle proprie sale espositive opere realizzate a Faenza e concesse dagli autori in dono o comodato, come per le grandi opere di Burri, Ontani, Paladino o Baj.

Infine la presenza vivificante degli artisti offre senza dubbio alla Bottega Gatti l'occasione di valorizzare e tutelare l'eccellenza del mestiere e la cultura della tradizione, senza rinunciare alla

continua innovazione e sperimentazione. La produzione di marca della bottega si avvantaggia, infatti, notevolmente, non solo del prestigio e della visibilità pubblica guadagnati con la partecipazione dell'opificio a importanti eventi artistici, ma anche del costante apporto di idee e suggestioni stilistiche garantito dalle collaborazioni artistiche. Vale a tal proposito l'esempio dell'influenza esercitata dalla produzione fittile di Luigi Ontani in direzione di una maggiore presenza nel catalogo della manifattura di articoli sontuosi o tendenti al kitsch, come le famose ciotole *Corona*, caratterizzati da superfici a lustro, madreperlacee oppure dorate o platinare.

In questo straordinario coacervo di apporti, tendenze e proposte, l'opificio si conferma pertanto, a distanza di circa un secolo dalla sua fondazione, come un tempio della conservazione, della creazione e della diffusione della cultura ceramica di tutti i tempi.

V.3.3 Conversazione con l'artigiano Davide Servadei

Bottega Gatti, Via Federico Pompignoli 2/4 – Faenza (RA), 29 novembre 2016

Francesca Pirozzi Il periodo futurista della Bottega coincide col biennio 1928-29. Che cosa determina la fine dell'impresa Ceramiche Futuriste G. Fabbri di Faenza?

Davide Servadei La fine è determinata da due fattori. Il primo è che Giuseppe Fabbri svolgeva un ruolo paragonabile a quello di un gallerista, nel senso che era un tramite tra l'artigiano e l'artista, ma aveva un atteggiamento eccessivamente "partecipe" nel lavoro dei ceramisti pur non avendo le competenze tecniche necessarie: era presente nel momento in cui il forno veniva aperto, ad esempio, come se temesse che i pezzi potessero essergli sottratti, e questa invadenza aveva inasprito i rapporti con Riccardo Gatti. L'altro fattore era di natura politica, in quanto Gatti era mazziniano, mentre si sa che i Futuristi avevano un orientamento fascista, pertanto questa era una cosa che da ambo i lati non era ben vista. In realtà per le altre due botteghe, Bucci e Ortolani, la collaborazione si interrompe anche prima, e questa maggiore resistenza si deve imputare anche a una migliore organizzazione della Bottega Gatti rispetto alle altre, in quanto gli altri ceramisti lavoravano in prima persona, mentre Riccardo aveva già dei dipendenti. Non a caso Marinetti è stato qui e non altrove; qui è stata fatta la piastrella con la scritta "a Riccardo Gatti primo ceramista futurista"; quando si sono conosciuti al mare con Fabbri c'era Gatti e non gli altri due, che sono stati coinvolti in un secondo momento. In altri termini la vicenda futurista si è svolta sostanzialmente nella Bottega Gatti. Non è un caso che di Bucci non si sia trovato neanche un pezzo, sebbene sia certo che vi abbia partecipato perché è documentato da un articolo sul giornale.

FP Gli oggetti d'impronta futurista inventati da Riccardo Gatti sono datati tutti al solo biennio 1928-29 oppure la produzione futurista prosegue anche negli anni successivi?

DS Gli oggetti d'impronta futurista sono stati prodotti esclusivamente negli anni 1928 e 1929. Esiste qualche raro oggetto nel quale il decoro futurista si incrocia con uno di tipo floreale, di cui nell'Archivio Gatti sono conservati dei bozzetti a tempera, tuttavia qui il codice futurista è usato in

modo improprio, meramente ornamentale, come se non fosse stato compreso appieno nel disegno e nella compenetrazione dei colori. Pertanto l'influenza stilistica del Futurismo è andata rapidamente a scemare, cosicché non si conoscono oggetti di questo tipo datati 1930 o dopo.

FP Da quando la bottega ha ripreso la produzione delle repliche di questi oggetti?

DS Negli anni Ottanta, in occasione della mostra a Palazzo Grassi di Venezia *Futurismo e Futurismi*, furono realizzate duecento repliche numerate di ceramiche futuriste da vendere nel *bookshop*. In una settimana furono vendute tutte, con nostro rammarico di non averne realizzate di più e di non poterne fare ulteriori essendo quelle della prima serie numerate. Nell'occasione furono anche realizzate altre ceramiche a tiratura limitata su prototipi appositamente sviluppati in stile futurista da Futuristi ancora viventi, come Mario Guido Dal Monte.

FP I bozzetti forniti dagli artisti futuristi alla manifattura sono stati utilizzati esclusivamente in quel periodo o anche in seguito?

DS I loro progetti sono stati realizzati solo nel biennio futurista.

FP Il caso del servizio da caffè esagonale eseguito per il decoro fornito da Balla è l'unico esempio per Gatti di invenzione di una forma nuova e non tradizionale di oggetto?

DS No, esiste un piccolo posacenere di forma triangolare, pertanto inusuale per la produzione ordinaria della bottega, che potrebbe essere attribuibile al mio prozio nella sola forma o interamente, del quale non è conservato il bozzetto, pertanto non si sa se l'autore del decoro fosse Dal Monte o lo stesso Riccardo Gatti.

FP Mi sembra che tra le differenze tra la ceramica del secondo Futurismo faentina e albisolese vi sia anche l'indifferenza degli artisti operanti a Faenza verso la titolazione degli oggetti. Questo atteggiamento si conferma anche in Riccardo Gatti, in altri termini il ceramista titolava i propri decori o oggetti ceramici?

SD Nei bozzetti conservati nel nostro archivio non vi è alcun titolo, ma talvolta sul retro delle tempere di Balla vi sono indicazioni sui colori, come "colori sgargiantissimi".

FP La partecipazione di Anselmo Bucci all'impresa ceramica di Giuseppe Fabbri è un po' avvolta nel mistero, perché sembrano non essere sopravvissute opere dell'autore collocabili in questa fase. Le sue personali conoscenze confermano questa assenza di fonti materiali?

DS Sì, non mi risulta che esista alcun pezzo del ceramista riconducibile al periodo futurista.

FP Ci sono oggetti della produzione futurista che hanno influenzato il lavoro degli artisti "ospiti" della Bottega?

DS Certamente e un esempio è costituito da un piatto di Dal Monte ispirato alla velocità conservato in Bottega il cui decoro è stato ripreso per il motivo del foulard dell'*Ermestetica NuvolarPiloTazio* di Luigi Ontani dedicata a Nuvolari.

FP A quando risalgono le prime sperimentazioni di Gatti con gli effetti a riflessi di superficie?

DS Abbiamo trovato degli oggetti a riflessi che sono firmati con il logo del muso del gatto che è

stato usato dal ceramista solo nel biennio 1928-29, perché dopo ha cominciato a firmare “R. Gatti”. Nel 1986 in occasione del centenario della nascita di Gatti abbiamo ripristinato il suo primo logo, che è poi rimasto tale.

FP Vorrei approfondire con lei il tema delle collaborazioni con artisti architetti e designer nel periodo immediatamente successivo alla stagione futurista. Che cosa si sa delle collaborazioni tra Gio Ponti e Riccardo Gatti?

SD Sui giornali dell'epoca è riportata la notizia che Gio Ponti è stato a Faenza e ha visitato la Bottega Gatti, come anche altre manifatture faentine, tuttavia in bottega non è stato ritrovato alcun documento a testimonianza di una collaborazione tra i due, fatta eccezione per uno stampo degli anni Trenta che riproduce una donna a cavalcioni di una conchiglia con due calamai il cui stile è decisamente pontiano: la figura femminile e la conchiglia sono una versione più piccola, semplificata e in maiolica di quella del famoso centrotavola in porcellana disegnato da Ponti per le ambasciate d'Italia nei tardi anni Venti per la Richard Ginori. Dunque è probabile che Ponti abbia fatto eseguire dalla Bottega alcuni propri progetti, ma è anche certo che Ponti sia poi andato a lavorare da Melandri, con il quale ha realizzato diversi lavori, e, non essendoci buon sangue tra Gatti e Melandri in quegli anni, avrà evidentemente consolidato la collaborazione con Melandri piuttosto che quella con Gatti.

FP Franco Bertoni testimonia la presenza presso l'archivio della Bottega Gatti di tre disegni eseguiti da Gatti (?) per l'ENAPI e visti da Guerrini (scatola portacipria decorata con cavallucci alati e nuvolette su fondo nero, servizio da tè in bicromia con coperchi di forma scalare e decoro geometrico, servizio da caffè latte con decoro a fiori) e ipotizza la fattura di Gatti anche per alcune coppe disegnate da Guerrini. Si tratta delle uniche tracce di questa collaborazione?

DS Gatti e Guerrini erano amici ed erano in frequenti rapporti. Pur trovandosi il primo a Faenza e il secondo a Roma, quando Gatti andava a Roma incontrava Guerrini, così come quando l'architetto tornava a Faenza si vedevano. La cosa più bella del periodo ENAPI fatta da Guerrini per Gatti è un progetto davvero molto pregevole di una versione moderna del tradizionale decoro del *garofano*.

FP Gatti partecipa alle Triennali con pezzi propri e prodotti per altri? Si hanno testimonianze circa questi oggetti e gli anni in cui sono esposti?

DF Si sa che Gatti ha realizzato pezzi per l'ENAPI, esposti e pubblicati in catalogo nelle mostre dell'ente alla Triennale, ma spesso per le produzioni ENAPI le didascalie non forniscono il dettaglio della manifattura esecutrice, pertanto non esistono purtroppo testimonianze di quali pezzi furono realizzati ed esposti. Tuttavia resta come prova il diploma di partecipazione del ceramista alla VI Triennale del 1936. Non vi sono altri documenti, anche perché il passaggio del fronte a Faenza nel 1944 determinò dei danni alla bottega e conseguentemente perdite al suo archivio. Vi fu un periodo di chiusura e abbandono della bottega durante la guerra, perché la famiglia e i dipendenti furono

sfollati. In più Riccardo Gatti era totalmente mazziniano e aveva fatto qualche “asinata”, del tipo che quando aveva vinto il premio al IV Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza del 1942, di cui abbiamo qui la locandina, lui si presentò al ritiro del premio in camicia bianca, allora lo aspettarono qui sul ponte e quando passò per rientrare gli dissero che avrebbe fatto bene a non fare più una cosa del genere. Non vennero alle mani solo per rispetto alla sua età, che all’epoca era sopra la cinquantina ed era considerata diversamente da oggi.

FP Gli anni di attività della bottega compresi tra i Trenta e i Sessanta, seppure attraversati dal secondo conflitto mondiale, non sono documentati da alcuna notizia bibliografica? Che cosa succede in questi anni? Ci sono testimonianze di rapporti con designer o artisti?

DS Negli anni Trenta abbiamo testimonianze della presenza di diversi designer e artisti che arrivavano alla bottega anche attraverso l’ENAPI. Vi è un’opera dello scultore Romeo Gregori, ve ne sono alcune dello scultore Carlo Corvi, tra cui un bel *San Sebastiano*. Vi è inoltre una cartolina del pittore bolognese Carlo Corsi indirizzata a Riccardo Gatti, nella quale l’artista scrive che intende portare al ceramista alcuni modelli da cuocere.

FP Degli anni Sessanta, Franco Bertoni ricorda la collaborazione di Riccardo Gatti con Ennio Golfieri per la realizzazione di progetti dell’architetto per oggetti d’uso e di decorazione. Vi sono altri casi di qualche rilievo?

DS No, oltre al caso di Golfieri, non mi risultano altre collaborazioni di quel periodo. So che l’architetto Golfieri forniva i propri disegni a Riccardo Gatti e che mio padre Dante, quando era dipendente della Bottega Gatti, ne ricavava i modelli, che erano poi riprodotti in serie. E questi lavori sono ancora conservati da noi, mentre le ceramiche sono al Museo delle Ceramiche.

FP Del periodo compreso tra la morte di Riccardo Gatti, nel 1972, e il suo arrivo in Bottega, nel 1985, ovvero negli anni in cui la conduzione della Bottega è affidata esclusivamente a suo padre, prosegue l’attività di collaborazione con artisti o progettisti?

DS Già nel periodo della maturità di Riccardo Gatti si era interrotta la collaborazione con altri creativi, anche perché il ceramista aveva un buon successo personale, per questo in bottega si lavorava nella produzione tradizionale oppure nelle sculture e nelle plastiche ornamentali create da lui. Questo era sufficiente a mandare avanti bene l’attività. Nei tredici anni di gestione di Dante Servadei, dal 1972 al 1985, la manifattura non ha intrattenuto collaborazioni con artisti. Ho dato io inizio nuovamente a questo filone nel 1990.

FP Mi dice qualcosa delle mostre degli anni Ottanta (1986 e 1989) a Palazzo Grassi a Venezia?

DS Nel 1989, in occasione della mostra *Arte Italiana 1900-1945* a Venezia, abbiamo realizzato su committenza di Palazzo Grassi alcune sculture ceramiche, di altezza di circa una quarantina di centimetri, riproducenti le donne-albero di Delvaux. I modelli furono inviati dall’artista, che era allora ancora vivente, seppure molto avanti negli anni e pressoché cieco. Facemmo, inoltre, alcune ciotole dipinte con volti d’impronta picassiana e un vassoio ovale con conchiglie in rilievo per Bepi

Santomaso, allo studio del quale mi recai con mio padre per decidere tecniche e opere da produrre. Queste ultime furono prese da modelli di proprietà del ristorante All'Angelo di Venezia dove erano allora esposti.

FP I decori sviluppati dagli artisti nell'ambito del progetto *L'Apprendista Stregone* sono poi effettivamente entrati a far parte stabilmente del patrimonio della ceramica faentina, come era negli intenti dell'iniziativa e, nello specifico, questo è avvenuto per la produzione tradizionale della Bottega Gatti?

DS *L'Apprendista Stregone* è stato un progetto molto interessante, pensato e realizzato in modo molto efficace e intelligente. Il progetto mirava, appunto, a realizzare nuovi motivi creati da artisti che sarebbero stati proposti in una mostra finale. Dopo le botteghe avrebbero dovuto mettersi d'accordo con l'artista per un'eventuale produzione. In tanti casi il rapporto è finito lì, esaurendosi nella mostra dei manufatti realizzati. Nel mio caso sono stato invece abbastanza fortunato, anche per gli artisti coi quali ho lavorato, che sono stati: dapprima Pablo Echaurren, poi Guido Strazza e Guido Della Casa. Guido Strazza era già piuttosto grande d'età e, seppure molto interessato, è entrato forse meno degli altri due nella materia ceramica. Voleva fare più che altro delle sperimentazioni e non si lasciava facilmente mediare dalla nostra esperienza del mestiere. Con gli altri due invece si è stabilita una felice intesa, non solo nel corso del progetto, ma pure suoi sviluppi successivi, cosicché la collaborazione dura ancora adesso. Devo dire che l'intento del progetto di produrre una "sveglia" nell'attività delle botteghe faentine, per me ha funzionato benissimo. Io sono partito, nel tipo di lavoro che conduco oggi, proprio grazie a quell'esperienza.

FP L'abbinamento artista-artigiano avveniva in base alla scelta dell'artigiano, come operò la scelta di Strazza, Echaurren e Della Casa?

DS Si tenne una riunione di noi tutti artigiani con Biffi Gentili, il quale mise sulla tavola i cataloghi di ciascun artista, invitandoci a scegliere quelli che secondo noi potevano essere più in sintonia con il nostro lavoro. Ci fu però una richiesta particolare, nel senso che Pablo Echaurren chiese di venire a lavorare nella nostra Bottega, perché sapeva dei trascorsi futuristi di Gatti e da appassionato ed esperto del tema era interessato a conoscere tutto su quel periodo.

FP Nel catalogo de *L'Apprendista Stregone*, Biffi Gentili sottolinea la peculiarità del suo progetto nell'aver inteso stabilire una relazione paritaria tra artista e artigiano, nella quale l'artigiano non sia solo un assistente tecnico-esecutivo dell'artista (come ad esempio nel periodo futurista). Sono persuasa che nel caso della Bottega Gatti questo equilibrio di rapporti si sia verificato spesso anche in seguito, come se questa esperienza fosse uno spartiacque tra due modi diversi di collaborare con l'artista. Mi sbaglio?

DS Sicuramente il progetto *L'Apprendista Stregone* è stato per la Bottega Gatti l'occasione per ripartire da un "DNA" che le apparteneva già, ossia la cooperazione con il mondo dell'arte e confermo che in questo nuovo corso si è stabilita con gli artisti una relazione molto equilibrata.

FP La competenza tecnica, la cultura ceramica e la disponibilità degli strumenti, intendendo uomini e mezzi, sono sufficienti al suo lavoro oppure è necessario qualcos'altro e in tal caso, che cosa?

DS Riesco di norma a conquistare la fiducia degli artisti, ricambiandola con un'assoluta serietà, con lo studio necessario a capire qual è la loro ricerca e i loro obiettivi, con la capacità di suggerire loro la tecnica migliore, perché possano esprimersi con coerenza rispetto al loro linguaggio senza “uscire dai propri binari”. Non ci sono mai state rotture brusche e i rapporti si sono conservati nel tempo con quasi tutti gli artisti che hanno lavorato con noi, da Burri a Mondino a Matta – che non ci sono più –, fino a Echaurren, Paladino, Ontani, coi quali ho continui rapporti.

FP Mimmo Paladino è il primo artista, nel 1993, a essere invitato direttamente da lei a lavorare in Bottega e questa collaborazione è ancora in essere. Si tratta del rapporto più duraturo?

DS Sì, Mimmo Paladino è il primo artista ho invitato personalmente a lavorare con noi e con lui, non solo prosegue tutt'oggi il rapporto professionale, ma pure quello umano, in quanto ci lega una profonda amicizia, tant'è che abbiamo trascorso insieme le scorse ferie estive.

FP Mi spiega come si articola il lavoro di Paladino, in quali fasi l'artista interviene personalmente e in cosa consistono le sue sperimentazioni coi materiali?

DS Lui è molto sperimentatore dal punto di vista delle tecniche. Inizialmente gli abbiamo fornito una normale argilla da maiolica, ma io ho subito intuito che desiderava spingersi oltre, utilizzare ingobbi, ad esempio. Perciò abbiamo cominciato a utilizzare terre refrattarie e argille colorate cuocenti ad alte temperature, di grana molto materica. Mimmo ha mescolato alle terre ossidi, fondenti e cristalline, poi ha cominciato a usare materiali estranei come polvere di ruggine, di ferro, chiodi e così via, facendo molti esperimenti e divertendosi molto. Naturalmente tutto questo avviene con la nostra supervisione, così da evitare danni e rotture dei pezzi e contenere le sue sperimentazioni in un ambito di fattibilità. Si è distrutto qualcosa quando ha voluto tirare “secchiate” d'acqua su cose fatte a calco, sulla terra morbida, allora in quel caso come prevedibile i pezzi sono andati persi perché l'acqua ferisce l'argilla, per il resto abbiamo sempre salvato tutto. Lui è un grande sperimentatore e anche per noi questa è una cosa molto positiva, che dà un valore aggiunto alla nostra collaborazione.

FP Luigi Ontani mi ha detto di essere arrivato alla Bottega Gatti nei primi anni Novanta. Può dirmi come è nato il primo incontro tra voi?

DS In quegli anni iniziai il rapporto con Mimmo Paladino, contattato attraverso un suo gallerista di Modena, Emilio Mazzoli. Paladino venne poi in bottega con un altro suo gallerista, Gian Enzo Sperone, che, a sua volta, poco dopo, accompagnò Ontani in Bottega per capire se potevamo lavorare insieme. Da lì è iniziato un rapporto molto felice, che tutt'ora continua.

FP Mi risulta che Ontani sia particolarmente esigente nel colore e il maestro mi ha parlato di una tavolozza sviluppata appositamente per lui dalla Bottega Gatti. Può darmi qualche notizia a riguardo: quali sono i colori e le finiture (lustri metallici o madreperla) che predilige o che avete

formulato, magari in esclusiva, per lui?

DS Devo dire che grazie alle esigenze linguistiche di Ontani anche la mia bottega – e quando parlo di bottega intendo un coro di persone che lavorano all'unisono – è cresciuta molto. Manualità a parte, abbiamo fatto centinaia di prove in questi anni, e tutt'ora ne facciamo, per raggiungere tonalità, lucentezze o iridescenze particolari che Luigi ci chiede. Abbiamo messo a punto una gamma di ingobbi per fare carnacini o pelli di elefante, oppure tagli di colori come un particolare indaco, dato che non usa il nero. Nei lustri e nelle sue basi abbiamo modificato un colore magenta violaceo a base di oro, sempre con l'obiettivo di essere fedeli ai colori della sua arte. Siamo attentissimi agli ultimi ritrovati tecnici per il miglioramento delle fotoceramiche: le prime, oltre vent'anni fa, si ottenevano con retini che lasciavano intravedere i puntini, oggi ci avvaliamo di stampanti a getto d'inchiostro che fanno fotografie su ceramica senza pixel.

FP Oltre alle ricerche sui colori e le finiture superficiali o sulla fotoceramica condotte per soddisfare le richieste di Luigi Ontani, mi può fare altri esempi di innovazioni introdotte per rispondere alle richieste dell'artista che sono poi entrate a far parte del patrimonio di conoscenze e possibilità stilistiche proprio della Bottega?

DS Come manifattura, abbiamo sempre cercato di essere aggiornati sulle nuove possibilità tecniche offerte dall'evolversi delle tecnologie, questo a prescindere dalle richieste degli artisti. Sicuramente è anche vero che le conoscenze derivate dagli esperimenti fatti con gli artisti confluiscono nel patrimonio dei saperi della Bottega, ma ciò è nell'ordine normale delle cose. Per Illja Kabakov, ad esempio, abbiamo usato delle nuove stampanti a getto d'inchiostro che usano solo le grandi industrie per le piastrelle e abbiamo riprodotto un suo acquerello in grande per la Metropolitana di Napoli. Adesso le stiamo usando per fare delle fotoceramiche con Ontani e riusciamo a stampare su un'unica lastra le sue fotografie a grandezza naturale.

FP Ontani mi ha parlato della particolare lavorazione del *canopo* dedicato a Chini dicendomi che per l'occasione lei ha rimesso in funzione e utilizzato un forno del suo prozio Riccardo Gatti. Si trattava di una muffola per il lustro? Può darmi una sua testimonianza su questo interessante episodio?

DS A causa della dimensione del corpo del *canopo* dedicato a Galileo Chini, abbiamo rimesso in funzione un forno a muffola del 1932. Il risultato ottenuto con la cottura in quel forno è stato particolarmente gratificante, soprattutto per l'interessante connubio degli effetti riflessanti con i decori ispirati a quelli originali del pittore e ceramista Chini. Avere stimoli continui e ottenere risultati tecnici come quello, uniti a una riuscita dell'opera così speciale, è importantissimo, oltre che per l'artista, anche per me in quanto artigiano.

FP Ontani mi ha raccontato di essere stato con lei in visita alla Villa Ferniani dove ha potuto vedere il *trouneau* settecentesco e il pannello *Caino e Abele* dei Collina da cui sono nate le sue opere. Anche il Museo Internazionale delle Ceramiche e il Museo Gatti hanno offerto ispirazione alle opere del

maestro e in quali casi?

DS Oltre alle già citate due opere nate dalla visita a villa Ferniani, nascono ispirazioni continue dalle opere delle collezioni del MIC e anche dal mio piccolo museo aziendale, come ad esempio il foulard di Nuvolari al quale ho accennato prima, e non soltanto nei temi e nei soggetti, ma anche nelle forme, nelle tecniche o nei materiali.

FP In che cosa è cambiata la produzione ceramica di Luigi Ontani dagli anni Novanta a oggi?

DS Ontani è rimasto fedele alla maiolica e ai terzi fuochi, ma li ha usati in modo strabiliante. È stato capace di valorizzare un materiale tradizionale nella sua ricchezza e naturale bellezza. La sua produzione negli anni si è complicata dal punto di vista dell'oggetto, della forma e della dimensione: siamo arrivati all'elefante dopo anni. Ma anche la produzione di Paladino nella dimensione si è un po' complicata: dopo la grande porta di Lampedusa, abbiamo realizzato altri portali, delle pareti, dei murales con terra nera, insomma ci sono stati lavori molto impegnativi. Entrambi gli artisti, pur evolvendosi nell'uso delle tecniche, sono rimasti fedeli al loro linguaggio espressivo.

FP Mi dà una sua testimonianza del lavoro con Enrico Baj e del suo approccio alla ceramica?

DS Baj è venuto da noi nel 1992 per realizzare insieme con il figlio la serie di ceramiche *Le donne e i cavalieri l'arme e l'amore*. In seguito è tornato molte volte nel corso degli anni e abbiamo prodotto per lui multipli e opere uniche. Le sculture del primo ciclo le ha realizzate come assemblaggio di una serie di elementi ceramici di diverse argille che noi gli abbiamo preparato, mentre i grandi rilievi sono stati sviluppati da noi, dai suoi disegni: lui veniva a controllarli quando erano crudi, così da poter intervenire sui volumi se era necessario. Per quanto riguarda il suo approccio alla ceramica, ritengo che ad Albisola abbia fatto alcune cose molto riuscite, come le *teste-montagne*.

FP La Bottega si limita alla consegna dell'opera finita oppure ne segue anche la vita, intervenendo ad esempio nelle eventuali operazioni di restauro, allestimento di esposizioni, trasporto, montaggio e smontaggio, installazioni permanenti o temporanee?

DS Ci chiamano puntualmente per il montaggio e l'allestimento delle mostre. Ad esempio l'elefante di Ontani è sempre stato assistito da noi nei suoi spostamenti. Anche perché di base c'è da parte nostra una progettazione dell'opera che contempla, per i lavori di grandi dimensioni, la possibilità di montaggio e smontaggio. Le ceramiche che escono dalla Bottega sono in qualche modo come nostre "figlie", ne conosciamo ogni dettaglio e siamo perciò in grado di intervenire anche nelle fasi successive della loro vita.

FP Nelle collaborazioni con architetti e designer la Bottega si è mai occupata della produzione di ceramiche da rivestimento o di applicazioni all'architettura?

DS No. Abbiamo fatto solo grandi pannelli decorativi. Mai rivestimenti. Peraltro abbiamo un materiale che non è ingelivo, perciò non adatto per l'esterno.

FP La carenza di saperi e competenze tecniche nell'artista che propone una propria idea, magari irrealizzabile, è un problema o uno stimolo per la Bottega a sviluppare nuove tecniche e

metodologie?

DS Il fatto che l'artista non sia un ceramista e possa anche avanzare richieste originali non costituisce mai un problema per la bottega. Spesso anzi si rivela un'occasione per approfondire processi e conoscenze e scoprire cose nuove.

FP Come avviene oggi il reclutamento delle maestranze da impiegare in bottega? Mi chiedevo se la soppressione degli Istituti d'Arte non costituisca un ulteriore impoverimento di risorse umane disponibili e se la manifattura deve oggi provvedere autonomamente anche alla formazione del personale.

DS L'Istituto d'Arte non esiste più da poco, pertanto finora quello di Faenza è stato per noi il bacino principale cui attingere per reclutare le nostre maestranze, ciò vale anche per l'ultimo assunto, che ha trent'anni e si è formato lì. Non ci sono, in effetti, neo-diplomati e giovanissimi, ma è più facile trovare qualcuno un po' più grande. Naturalmente un po' di formazione viene fatta anche da noi per adattare la forza lavoro disponibile alle nostre specifiche esigenze. In generale abbiamo difficoltà a trovare giovani con una formazione che risponda alle richieste del mercato del lavoro. Questo ha fatto sì che, come presidente nazionale di Confartigianato Ceramica, mi adoperassi per rispondere alle necessità del settore produttivo di disporre di figure professionali consone alle esigenze della produzione, sia essa industriale oppure artigianale. Da questa esigenza è nato il progetto di un corso di perfezionamento post-diploma, il Corso ITS per Tecnico superiore per la progettazione e prototipazione di manufatti ceramici che ha preso avvio da alcuni anni e sembra funzionare bene.

FP Quanti addetti lavorano in bottega e con quali mansioni?

DS Tre siamo noi di famiglia e otto i dipendenti, tra cui decoratori, formatori, un fornaciaio, uno smaltatore e un operaio più saltuario per gli imballaggi speciali.

FP Quale rapporto esiste tra avanzamento tecnologico e conservazione delle pratiche manuali tradizionali e come si pone la Bottega Gatti rispetto all'adozione di sistemi automatizzati?

DS Utilizziamo le tecnologie nel caso sia necessario per ottenere un risultato desiderato, ma in generale cerchiamo di fare in modo che il processo e i materiali siano, come per la maiolica, quelli tradizionali.

FP Ci sono stati casi in cui nella produzione ordinaria della Bottega Gatti sono confluite suggestioni e influenze dell'arte dei maestri coi quali ha collaborato?

DS Luigi Ontani è stato l'unico artista che è riuscito a influenzare stilisticamente anche la produzione ordinaria della Bottega, nel senso che la sua produzione, così legata all'uso di ori, lustri, platini, madreperlacci e così via, ci ha spinto in questa direzione e questo si è rivelato particolarmente efficace quando abbiamo proposto i nostri prodotti in fiere come Index, negli Emirati Arabi, dove il "made in Italy", unito alla profusione d'oro e di superfici preziose, ha garantito alla nostra proposta un notevole apprezzamento.

FP Dagli anni Novanta a oggi è cambiato secondo lei il ruolo della ceramica nella cultura artistica? Nel nostro Paese può dirsi realmente superato il pregiudizio d'inferiorità rispetto alla pittura o alla scultura?

DS Ritengo che ci sia stato un radicale avanzamento culturale. Da questo punto di vista direi che è proprio cambiato il mondo.

FP So che lei ci tiene a definirsi artigiano. Che cosa significa per lei questa parola e quale valore attribuiscono la cultura e la società oggi al mestiere dell'artigiano?

DS Vedo e mi dispiaccio molto di trovare troppi colleghi e amici che avendo bottega o avendo la possibilità di produrre ceramica, non hanno consapevolezza del valore dell'essere artigiano e ambiscono a fare "cose da artisti". Secondo me l'artista è una cosa diversa. Sono presidente di una istituzione sindacale che tutela l'artigianato e mi impegno anche per dare un futuro all'attività attraverso la formazione professionale di nuove generazioni di ceramisti. Sono convinto che l'artista a tutto tondo ha tratto e trae oggi enormi vantaggi dalla collaborazione con l'artigiano, che mette a disposizione i propri saperi millenari fatti di ricerca e di sperimentazione.

FP Chi è secondo lei l'autore dell'opera: chi la concepisce, chi la realizza oppure entrambi e in quale misura?

DS Ci sono state molte discussioni su questo e ho anche litigato, mio malgrado, con alcune persone che mi hanno rimproverato di aver aperto la mia bottega ad artisti che non hanno alcuna competenza, facendone uscire, ciò nonostante, dei capolavori assoluti che devono tutto alla mediazione delle maestranze di bottega. Devo dire invece che tutti gli artisti coi quali collaboro sono soliti riconoscere il valore del contributo della Bottega Gatti alla realizzazione dell'opera e pertanto ne riportano il nome accanto al loro, se qualcuno ha mosso obiezione in tal senso non si è trattato in verità di artisti con la "A" maiuscola.

FP Esiste una produzione artistica personale di Davide Servadei come per Riccardo Gatti?

DS Non esiste e mai esisterà. È una questione che ho affrontato già ai tempi della scuola, nel senso che non mi sono mai riconosciuto un "DNA" d'artista. Secondo me l'artista è come il prete: deve avere un credo in sé stesso e in quello che vuole fare, io questo credo non ce l'ho mai avuto. Mi trovo bene nel mio abito, che è quello di risolvere i problemi che pongono gli artisti e mi sento orgogliosamente artigiano, ma con la piena coscienza di sapere cosa è un artigiano. Ciò non toglie che la mia non è una critica a coloro che sentono il bisogno di liberarsi e produrre cose da designer o da proto-artista, piuttosto mi innervosisco quando mi si dice che dovrei fare io l'artista, cosa che, come dicevo, non mi appartiene non avendone né le capacità né l'attitudine e questa idea è molto chiara nella mia testa.

FP C'è nel panorama della ceramica contemporanea un artista che secondo lei compendia capacità tecniche e creative?

DS Non c'è alcun dubbio che nel panorama contemporaneo ce ne siano, tuttavia non ne farei i

nomi neanche sotto tortura. Ci sono stati fior di artisti che si sono espressi in modo quasi esclusivo attraverso linguaggio della ceramica, penso ad esempio a Cambellotti, Leoncillo, Melotti, Valentini, artisti assoluti dell'arte ceramica e ce ne sono anche oggi.

V.4 Luigi Ontani: creatore concettuale, regista e soggetto di ceramiche d'arte

Sono moltissimi gli artisti provenienti da ambiti espressivi differenti da quello fittile che in ogni età hanno consegnato al *medium* ceramico la comunicazione estetica del proprio sentire, colmando il proprio svantaggio nell'abilità tecnico-esecutiva con il ricorso alla collaborazione materiale di maestri ceramisti e manifatture qualificate in grado di supportarli nelle fasi più complesse del procedimento tecnologico oppure di prendere in carico la totale operatività del processo creativo. In alcuni casi questa mediazione ha dato vita a risultati di eccellenza nel panorama della ceramica e dell'arte *tout court* e in tal senso quello di Luigi Ontani rappresenta un caso emblematico. In primo luogo lo è per la dimensione sovranazionale della sua esperienza artistica, legata, oltre che alla natura multiculturale dei suoi messaggi e codici stilistici, alla fama, all'apprezzamento e alla visibilità internazionale del suo lavoro, che non di rado si concretizza in realizzazioni ceramiche di eccezionale dimensione e impegno esecutivo, le quali rappresentano anche un'occasione di prestigio e valorizzazione per il mestiere fittile italiano. Inoltre perché la perfetta intesa che l'artista ha saputo stabilire con gli artigiani faentini, ai quali, oramai da molti anni, è affidata la realizzazione delle sue opere ceramiche, gli ha consentito di concentrare il proprio impegno creativo – che nelle precedenti collaborazioni ceramiche richiedeva all'artista ancora un coinvolgimento manuale – nelle fasi dell'invenzione e della conduzione *ex machina* dei processi produttivi, delegando completamente la pratica del fare alla sapienza tecnica e al virtuosismo esecutivo delle maestranze artigiane, e quindi per la lampante affermazione di un principio di idealizzazione dell'arte, che separa e assegna a individualità distinte il momento ideativo fondante e la prassi meccanica.

Dagli anni Novanta, infatti, Ontani ha stabilito con la Bottega Gatti di Faenza, diretta artisticamente da Davide Servadei, un fortunato sodalizio artistico, che nel tempo è divenuto esclusivo e si è sviluppato in una perfetta concordanza di intenti, tale da consentire all'artista di raggiungere, proprio in questo ambito uno dei vertici della propria espressione artistica. D'altro canto, come osserva Pietro Bellasi,

«Non è casuale che Ontani arrivi alle realizzazioni più perfette in ceramica. Questo materiale intrinsecamente lusinghiero al tatto e alla vista, con la sua gamma di superfici che va dal lucido brillante all'opaco più denso, con il suo senso di prezioso artigianato è quasi un emblema dell'arte ontaniana. Anche l'aspetto collaborativo richiesto dal materiale, il dialogo fra Ontani e i maestri ceramisti di Faenza, ha un ruolo di primaria

importanza nell'idea fondamentale per Ontani dell'arte come atto di comunione».⁹⁷⁷

Una felice comunione artistica, appunto, grazie alla quale la produzione fittile del maestro bolognese manifesta negli ultimi decenni un progressivo e sensibile incremento nella quantità delle opere e nella complessità, raffinatezza e grandiosità degli esiti, tanto da connotarsi come stile personale, riconosciuto, ricercato e imitato nel mondo, attraverso il quale l'artista porta ai massimi livelli non solo le qualità materiche, plastiche o decorative della sua opera, ma l'identità stessa dell'arte ceramica, nella quale – come scrive Gio Ponti – «forma-materia-colore sono una cosa sola».⁹⁷⁸

V.4.1 La vita come opera d'arte e l'arte come specchio dell'artista

Luigi Ontani (fig. V.21) nasce in provincia di Bologna, a Montovolo di Grizzana Morandi, nel 1943. Si avvicina da autodidatta all'ambiente artistico, persuaso della possibilità di poter intraprendere un percorso “avventuroso” nel mondo dell'arte, evitando la formazione accademica (frequenta solo il Corso Libero del Nudo dell'Accademia di Belle Arti di Bologna) ed evadendo anche l'affiliazione alle tendenze artistiche correnti, in particolare al drastico rigore dell'Arte Povera. Frequenta Bologna (soprattutto lo Studio Bentivoglio), Milano e Torino. Quest'ultima città, dove svolge il servizio militare, stimola particolarmente la sua passione per la letteratura, la poesia e la pittura: qui visita assiduamente la galleria di Luciano Pistoï, conosce il Gruppo Zero e stabilisce contatti con artisti come Carla Accardi, Luciano Fabro e Giulio Paolini. Muove i primi passi artistici alla metà degli anni Sessanta quando, in un clima di generale rifiuto delle tecniche figurative tradizionali, alterna alla pittura alcune sperimentazioni oggettuali. La sua prima esposizione si tiene a Bologna nel 1967 alla galleria San Petronio e in questa occasione presenta tempere, acquerelli, disegni e artefatti creati con materiali poveri. Alcuni dei suoi primi lavori sono realizzati, infatti, con processi artigianali, come gli *Oggetti pleonastici* (fig. V.22) (1965), ottenuti da calchi di oggetti quotidiani (barattoli di borotalco, scatole di cioccolatini, cartoni di uova) in scagliola dipinta a tempera con colori vivaci, evocativi di giocattoli infantili, e come *La stanza delle similitudini* (1970), allestita alla galleria San Fedele di Milano nel 1970 e presentata dal critico bolognese Renato Barilli: un'opera *site specific* ottenuta con elementi in cartone ondulato e gommapiuma, in rosa e celeste, ritagliati, assemblati e composti nello spazio «pareti/soffitto/pavimento creando un ambiente coinvolgente, tribale».⁹⁷⁹ Già in queste esperienze gli stilemi del ritaglio, del profilo, della ripetizione visualizzano concetti linguistici, come l'emulazione, l'analoga, la simbiosi, la simpatia, secondo un quadro teorico concettuale desunto prevalentemente dal pensiero di Michel Foucault: emerge così l'attitudine di Ontani a rielaborare con sorprendente fantasia strutture e temi del discorso,

⁹⁷⁷ P. Bellasi, *Luigi Ontani: il dono eccessivo*, in FABBRI 1997, p.n.n.

⁹⁷⁸ PONTI 1948, p. 24.

⁹⁷⁹ ONTANI-BELLINI 2012, p. 33.

restituendoli carichi di simboli suscettibili di diverse interpretazioni. Pubblica peraltro in questi anni, su «il Resto del Carlino», alcune poesie che preludono al gusto per i neologismi e i giochi di parole.

Nel 1970 Ontani si licenzia dall'azienda (Maccaferri) presso la quale è impiegato fin da ragazzo e si trasferisce a Roma, dove divide inizialmente un alloggio in affitto con Sandro Chia e dove frequenta la galleria L'Attico di Fabio Sargentini, presso la quale incontra tra gli altri Gino De Dominicis, Jannis Kounellis, Mario e Marisa Merz e il giovane Francesco Clemente. Nel 1971 inizia a sperimentare il video (filmati in super-otto) e la tecnica fotografica. Nel 1973, in occasione della manifestazione romana *Contemporanea*, curata da Achille Bonito Oliva, realizza *Tarzan*, il primo della sua famosa serie di *tableau-vivants*, nei quali indossa gli abiti di vari personaggi della storia, dell'arte, del mito, del folklore. L'anno seguente, nella personale a L'Attico, espone gigantografie a grandezza naturale dove compare come soggetto, personificando giocosamente un giovane Bacco, un San Sebastiano (fig. V.23) o un fauno, immersi nell'ambientazione silvestre fornitagli dal paesaggio natio. Negli stessi primi anni Settanta espone il proprio corpo anche attraverso performance e azioni dal significato arcano e simbolico-rituale ma, pure in questo caso, mai nei panni prosaici del quotidiano, sempre in quelli evasivi del sogno e della favola: si confeziona abiti stravaganti oppure si ricopre di oggetti, come tegole o uova.

Dotato di fine ironia, di gusto del paradosso e di narcisistico esibizionismo, Ontani interpreta in modo erudito e al tempo stesso dissacrante la cultura occidentale e quella orientale, le credenze popolari e i miti classici e da questo immenso patrimonio attinge elementi che combina imprevedibilmente, incrociando religione e leggenda, passato, presente e futuro, immagine e parola, così da allargare costantemente gli orizzonti della rappresentazione iconografica. Allo stesso tempo tra contaminazione e citazionismo, sempre più si viene precisando la sua tipica cifra stilistica, centrata su un'autoreferenzialità dandy, che lo porta ad aderire al proposito dannunziano di fare della vita un'opera d'arte, mettendo sempre in scena e al centro della propria ricerca sé stesso, proponendosi come soggetto artistico e, nel contempo, come laboratorio d'identità, di alterità e di metamorfosi.

Alla metà degli anni Settanta, in un momento di negazione dei tradizionali linguaggi artistici, Ontani ritorna provocatoriamente alla pittura a olio e all'acquarello, utilizzando colori evanescenti ed eleganti arabeschi decorativi. Nel 1975 espone ad Amsterdam e poi nel 1976-77 a Parigi e New York. Negli anni Ottanta presenta le sue opere nelle maggiori città italiane e tiene personali ad Anversa e a Groningen, nei Paesi Bassi. Con Salvo (Salvatore Mangione) è considerato da Renato Barilli anticipatore e capofila del gruppo dei Nuovi-nuovi,⁹⁸⁰ i cui componenti sono accomunati da

⁹⁸⁰ Un movimento artistico italiano così denominato in occasione della mostra curata dal critico d'arte Renato Barilli, insieme ai collaboratori Francesca Alinovi e Roberto, presso la Galleria d'arte moderna di

una inclinazione verso il kitsch e la decorazione e dalla tendenza a recuperare, attraverso lo strumento della citazione, il grande passato delle arti visive.

All'evolversi del percorso artistico si accompagna un costante approfondimento nella conoscenza di altri paesi e culture attraverso numerosi viaggi intercontinentali, che gli permettono anche la scoperta di tecniche alto-artigianali e l'instaurarsi di collaborazioni con artigiani dal «gesto naturalmente raffinato»⁹⁸¹ grazie ai quali arricchisce il suo orizzonte linguistico. Dopo il primo viaggio in India, nel 1974, e l'avvio di un rapporto di cooperazione con fotografi locali, torna più volte in Oriente e dal 1982 realizza a Bali maschere in legno di pule, che diventano uno dei suoi temi preferiti. La ricerca di nuovi mezzi espressivi lo porta a sperimentare la cartapesta, con la quale crea maschere e sculture di grandi dimensioni, come *Centauro*, esposto alla Biennale di Venezia nel 1984. Comincia nei primi Ottanta a utilizzare anche la ceramica, affidandosi alla collaborazione con alcuni maestri ceramisti, per poi stabilire un rapporto esclusivo con la faentina Bottega Gatti, con la quale realizza opere di crescente impegno, che partecipano alle sue mostre, accanto ad altre tipologie di lavori, esprimendo in modo emblematico l'esuberanza coloristica e ornamentale e la raffinata ricerca estetica dell'artista. Allo stesso tempo si consolida il nesso tra parola e immagine, tra titolo e oggetto, entrambi basati su una logica di ibridazione che suggerisce al fruitore continui salti concettuali e visivi.

Dagli anni Novanta Luigi Ontani espone, oltre che nelle principali sedi museali italiane, in molti musei internazionali e ottiene importanti premi e riconoscimenti della critica che lo pongono tra i principali artisti italiani dell'età contemporanea.

V.4.2 La CerAmica di Luigi Ontani

V.4.2.1 Il ricorso alla maestria esecutiva delle arti popolari e decorative

Nel corso del suo lungo e articolato percorso artistico Luigi Ontani ha sperimentato una molteplicità di linguaggi, attraverso i quali ha di volta in volta elaborato in infinite variazioni i concetti e i soggetti a lui cari, afferenti alle sfere del mito, della leggenda, del racconto e della storia, componendone e ibridandone gli elementi iconografici, ideologici e semantici con raffinato senso estetico, intelligente ironia e sottile provocazione.

Pur avendo fatto ricorso a una varietà di tecniche espressive e materie eterogenee, Ontani le ha usufruite nell'ottica della possibilità estetica offerta da ciascuna di rendersi interprete fedele di una sua idea o progetto, senza attribuire al materiale o alla prassi una rilevanza in sé, in quanto performance, video, immagine fotografica oppure manufatto in gesso, bronzo, marmo, tessuto,

Bologna nella primavera del 1980. Vi partecipano gli artisti Enrico Barbera, Luciano Bartolini, Bruno Benuzzi, Antonio Faggiano, Marcello Jori, Felice Levini, Luigi Mainolfi, Giuseppe Maraniello, Luigi Ontani, Giorgio Pagano, Pino (Giuseppe) Salvatori, Salvo, Aldo Spoldi, Wal (Walter Guidobaldi).

⁹⁸¹ L. Ontani, in GIUPPONI 2012.

ceramica, vetro, legno, pelle, cartapesta o altro, ma piuttosto nel suo farsi azione o oggetto significanti, da cui il reitersi da un *medium* all'altro di concetti, icone e archetipi prediletti, come la maschera, l'ermafrodito, l'uovo, l'occhio pineale, *l'Alnus Aurea* – omaggio al *Ramo d'Oro* di James Frazer –, nella sua foglia d'ontano, assunta, per assonanza al cognome dell'artista, come simbolo araldico.

Per la trasversalità delle tecniche adottate da Ontani vale in un certo senso quanto scrive Filiberto Menna a proposito dell'Arte Concettuale: «ciò che conta è il procedimento mentale che sta a monte dell'operazione, mentre non è particolarmente rilevante che questo procedimento venga comunicato con parole pronunciate verbalmente, con parole scritte, con fotografie, film, oggetti, e così via»,⁹⁸² senza che però tale pregnanza intellettuale prevalga sul dato oggettivo, che invece assume per l'artista, dopo l'iniziale interesse per l'esperienza performativa, una valenza primaria. In particolare nella creazione ontaniana il *concetto* che sovrintende alla reificazione dell'opera è il sincretismo, ossia la convergenza di temi e figure simboliche, che attingono non solo al bagaglio onirico e immaginale e a quello esperienziale – quest'ultimo denso di viaggi, avventure e incontri straordinari – dell'artista, ma soprattutto a un ricco patrimonio culturale, che spazia dalla cultura “alta” a quella popolare, dall'arte alla letteratura, all'archeologia, alla mitologia, alle religioni, all'antropologia culturale dei riti, del costume, delle fiabe, delle credenze.

Come racconta l'artista,⁹⁸³ avendo assunto, in quanto autodidatta, una prospettiva “dilettantesca” di approccio all'arte, egli ha intrapreso inizialmente percorsi espressivi che non necessitassero di un professionismo del linguaggio artistico o meglio di una specifica competenza tecnica, come saper dipingere, saper scolpire, danzare o recitare. In un secondo tempo, focalizzando il proprio interesse sull'artefatto, pur consapevole della propria “inettitudine” alla esecuzione materiale specialistica dell'opera, Ontani ha scelto di non prescindere dalla manualità, né dalla condizione di una ineccepibile finitezza esecutiva, né tantomeno da un'ideale “classico” di bellezza dell'oggetto artistico. Non ha abdicato cioè, come è invece accaduto ad artisti della sua generazione, in favore di forme espressive ostentatamente primitive, abbozzate, rozze o persino sgradevoli, ma ha invece coltivato l'ambizione di offrire al fruitore, attraverso opere visivamente allettanti e tecnicamente sofisticate, occasioni di piacevole contemplazione estetica, oltre che di riflessione intellettuale. Questa istanza ha condotto l'artista a ricercare e individuare potenzialità e

⁹⁸² MENNA 1970, p. 10.

⁹⁸³ Nel video *Il racconto di Luigi Ontani* di Massimiliano Galliani l'artista dichiara: «Avendo la possibilità, la prospettiva o l'opportunità come autodidatta di esprimermi per diletto coltivar in me stesso tutto ciò che poteva essere un'avventura, con simpatia ed eredità delle avanguardie, quindi tutto ciò che poteva essere performativo e che non necessitasse di una professione del linguaggio, come saper dipingere, saper scolpire, ballare, suonare e quindi nella inettitudine – relativa –, nella convinzione creativa di poter esprimere qualcosa fuori dal controllo e dalle righe della tradizione» (L. Ontani, in GALLIANI 2015).

valenze estetico-espressive non solo nelle arti cosiddette “maggiori”, quanto soprattutto in quelle folkloriche o decorative, le quali, essendo di norma marginalizzate dalla cultura e dall’arte ufficiali, soggiacciono generalmente a prassi di ripetizione banale e utilitaristica di formule stilistiche tradizionali. Viceversa, «nella convinzione creativa di poter esprimere qualcosa fuori dal controllo e dalle righe della tradizione»,⁹⁸⁴ l’artista ha dapprima sperimentato e poi assunto come consuetudine la pratica del ricorso a specifiche eccellenze artigianali nelle fasi materiali del proprio processo creativo, così da affidare a maestri d’arte e di mestiere la rappresentazione concreta delle proprie idee. D’altra parte il riconoscimento da parte di Ontani dei linguaggi artistico-popolari come «fonte immensa d’ereditarietà manuale»,⁹⁸⁵ non ha mai coinciso con la sua volontà di intraprendere un percorso personale di apprendistato o di conoscenza empirica, quanto piuttosto con la delega, parziale o totale, dell’azione fabbrile a coloro che, esercitando per lavoro e per retaggio una certa sapienza artigianale, ne fossero depositari del talento e dei segreti. Questo atteggiamento, lungi dal rispondere a mere ragioni di opportunità, è espressione di una onesta e intelligente coscienza dei propri limiti in relazione ai propri obiettivi e quindi della volontà di non abbassare il livello della qualità tecnico-esecutiva per dar conto a un principio di protagonismo produttivo, ma viceversa di mirare a un oggetto estetico che sia espressione impeccabile dell’esercizio magistrale dell’arte, anche a costo di doverne ridefinire il patrimonio genetico autoriale. Ne discende l’implicito riconoscimento di merito nei confronti dell’altrui esperienza e capacità, che si esplicita nella puntuale consuetudine osservata dal maestro di indicare nei propri libri d’artista o cataloghi, così come nelle didascalie delle opere in esposizione, i nomi degli artigiani coi quali collabora, «non per debito – come precisa lui stesso –, ma per rispetto e considerazione della loro creatività».⁹⁸⁶

In tal modo l’artista ha creato e alimentato negli anni – aumentando l’orizzonte dei *media* utilizzati soprattutto dagli anni Ottanta – una personale rete di cooperazioni e contesti di lavoro, che costituisce come un’estensione su scala planetaria del proprio incantato e raffinato atelier romano di via delle Colonnelle, che fu un tempo lo studio di Antonio Canova: fabbri e fonditori in Africa, intagliatori di maschere in Giappone e a Bali, argentieri in Messico, fotografi e sarti in India, maestri delle ombre cinesi in Thailandia, soffiatori di vetro a Murano, ebanisti, corniciari indoratori e cartapestai a Roma, produttori di tessuti esclusivi a Como, ceramisti a Faenza, Roma, Castelli e Montecorvino Rovella. Tant’è vero che – come osserva Achille Bonito Oliva⁹⁸⁷ – si può

⁹⁸⁴ L. Ontani, in GALLIANI 2015

⁹⁸⁵ L. Ontani, in MARUCCI 1998, p. 275.

⁹⁸⁶ L. Ontani, in ONTANI-LANCIANI 2013.

⁹⁸⁷ Achille Bonito Oliva: «Si può dire che nel XX secolo tu hai riaperto bottega?» Luigi Ontani: «Beh, in effetti la bottega, così si chiama, che soprattutto è stato un apprendistato e l’estensione di un mestiere che io non possiedo e che altri hanno virtuosamente rappresentato e sono in oblio, quindi ceramisti, vetrai,

dire che nel XX secolo Ontani abbia riaperto bottega, nel senso, precisato dall'artista, di aver conferito valore a mestieri e maestrie da lui non posseduti che «la nostra seriosità di occidentali è sempre pronta a dimenticare o a mettere in seconda fila»⁹⁸⁸ e che invece, attraverso il suo lavoro, rinascono nel fausto spotalizio con l'arte, in un reciproco dare-avere tra artista-ideatore e artigiano-esecutore, o meglio, per usare le parole del maestro, «nella qualità della mediazione della generosità delle parti a favor delle Arti».⁹⁸⁹

In realtà nei suoi primi lavori degli anni Sessanta, come gli *Oggetti pleonastici* o gli elementi de *La stanza delle similitudini* (1970), l'artista esprimeva una forte componente di manualità artigianale, muovendosi in una dimensione ludica e hobbistica da lui definita di «creatività dilettantesca»⁹⁹⁰ o di «distrazione-concentrazione»,⁹⁹¹ in quanto legata a un tempo dilatato e sospeso, quale era, appunto, quello del suo vivere di allora nell'isolamento della provincia, lontano dagli stimoli diretti della cultura e dell'arte delle grandi città. Negli anni però, parallelamente all'estendersi dei suoi orizzonti e all'evolversi del suo linguaggio, questo aspetto fabbrile dell'attività creativa è stato via via abbandonato, con il coinvolgimento sempre più sostanziale di terzi nella costruzione dell'oggetto artistico e con risultati sempre più complessi e raffinati, proprio dal punto di vista tecnico-esecutivo. Da principio si è trattato semplicemente di affidare a qualcuno lo scatto fotografico di una posa, così da evadere la pratica dell'autoscatto. In seguito la quota di azione delegata a altri diventa più consistente, anche in considerazione delle potenzialità e capacità offerte da colui che è implicato nella collaborazione. In particolare l'incontro e la conoscenza di etnie e culture estere a partire dalla prima metà degli anni Settanta offre all'artista l'opportunità della scoperta di improbabili bacini di operatività alto-artigianale da affiancare a quelli del già ricco panorama nazionale: prendono così il via i rapporti con fotografi, mascherai, cartapestai, ceramisti, vetrai etc., in Italia, India, Thailandia, Bali, Sri Lanka, Giappone, Messico, Egitto, Burkina Faso. Non si tratta, in verità, di un caso isolato in quanto nello stesso periodo, ad esempio, anche Alighiero Boetti sperimenta l'interesse per tecniche artigianali desuete e delegate e avvia la sua collaborazione con ricamatrici afgane e di Peshawar (Pakistan) per la realizzazione di arazzi e tappeti.

Il piacere e la pratica del fare in prima persona sopravvivono tuttavia per Ontani nel disegno e nella pittura, cosicché queste modalità espressive continuano a esplicitarsi ogni qualvolta è possibile:

doratori, tutti quelli che in qualche modo hanno questa qualità straordinaria e non hanno prospettiva di esprimerla se non in una serialità molto riduttiva. Quindi l'artigiano e l'artista è un tutt'uno che la storia ha donato e che viene esaltato in quest'individualità, che è in qualche modo anche la nota della mia rappresentatività» (ONTANI-BONITO OLIVA 2014).

⁹⁸⁸ BARILLI 2003, p. 27.

⁹⁸⁹ L. Ontani, in MARUCCI 1998, p. 276.

⁹⁹⁰ Cfr. par. V.4.3.

⁹⁹¹ *Ibidem*.

nei dipinti a olio, nei grandi fogli di carta dipinti ad acquerello, nella colorazione o nel ritocco a pennello delle fotografie, nella decorazione e dipintura delle plastiche e, soprattutto, nel disegno a china e acquerello, che assume la valenza di immagine artistica autosufficiente, ma anche e soprattutto di appunto di “viaggio” o progetto, espressione *in nuce* dell’oggetto scultorio.

V.4.2.2 Ideazione, codificazione e produzione dell’ibridolo

Sebbene formulato con un linguaggio artistico autonomo e compiuto, il progetto grafico-pittorico (figg. V.24 e V.25) dell’opera ontaniana contiene in sé tutti gli elementi significanti del concetto originario, a cominciare dal titolo, che racchiude il principio stesso dell’ispirazione, in quanto è dal nome che si sviluppa l’immagine che lo rappresenta, così come avviene nella costruzione di un rebus: «ogni volta che formulo un’immagine o un’allegoria nasce anche il titolo. Anzi, spesso è proprio il titolo il promemoria per fare una cosa. Per esempio se penso a un piatto, penso al tatto del piatto, al piatto del tutto, al piatto del pianto, al piede piatto, al piatto del patto».⁹⁹² Perciò – come scrive Gabriella Belli – l’opera di Ontani è «la rappresentazione *tout court* dell’ambiguità semantica contenuta nel gioco di parole, frutto di un uso virtuosistico del linguaggio, sottoposto come l’immagine all’esercizio costante del non-sense, dell’aforisma, dell’anagramma, dell’ossimoro, della metafora, della sciarada».⁹⁹³

Non a caso Ontani rifiuta per i suoi artefatti la definizione classica di scultura, ma parla piuttosto di idolo, totem o meglio, ricorrendo al suo neologismo, di *ibridolo*, nel significato di ibridazione di idoli, così da esplicitare il principio di stratificazione e contaminazione di elementi simbolici, sul quale fonda il proprio processo sincretico-creativo. In tal senso il disegno, accompagnato dalla titolazione e, talvolta, da uno «spartito»⁹⁹⁴ scrittografico, ha valenza di codice di comunicazione dell’intenzione creativa dell’autore, sia a coloro che si occuperanno della restituzione materiale e tridimensionale dell’idea, che al pubblico, a cui l’opera è destinata. Da qui la consuetudine di esporre a parete, in prossimità dell’oggetto d’arte, tali disegni – incorniciati da bacchette dorate e generalmente orientati a quarantacinque gradi – come traccia della scintilla primigenia dell’invenzione e “marchio” inequivocabile d’autorialità.

Si tratta evidentemente di progetti molto elastici, destinati a subire in corso di realizzazione una serie di trasformazioni, spesso per effetto di una riformulazione della prima intuizione da parte dell’autore, dovuta all’immissione di ulteriori contenuti concettuali, incarnati da figure allegoriche aggiuntive. Cionondimeno, accanto al ripensamento dell’autore, vi è poi un margine di trasformazione dovuto all’interazione tra l’intenzione dell’artista e le capacità manuali e intellettuali

⁹⁹² L. Ontani, in PLANCA 1996, p.n.n.

⁹⁹³ G. Belli, *Ecce puer*, in BARILLI 1993, p. 29.

⁹⁹⁴ Cfr. par. V.4.3.

dell'esecutore, a cui, nel caso della ceramica, si aggiunge, il grado di libertà dovuto all'elemento fuoco, stigmatizzato da Fausto Melotti come un «super-regista»,⁹⁹⁵ che sottrae all'artefice il pieno controllo del risultato. Ontani stesso sottolinea a tal proposito il principio di mediazione sul quale si fondano i suoi rapporti di collaborazione e il suo tendenziale atteggiamento possibilista rispetto alle eventuali deviazioni del prodotto finale dall'idea originaria per effetto di fattori tecnici o umani. Ne porta ad esempio il caso di un suo disegno, dal quale nel tempo sono nate tre maschere in legno intagliato e dipinto, eseguite da diversi maestri mascherai balinesi, ciascuno dotato di una propria maestria tecnica e di una personale sensibilità, tali da restituire dell'idea dell'artista tre differenti letture-interpretazioni, nelle quali lo stesso ha potuto, tuttavia, ugualmente riconoscersi.

Circostanza, quest'ultima, affatto scontata, qualificandosi lo stesso Ontani come «dittatore estetico»⁹⁹⁶ – ed essendo ciò confermato dagli artieri coi quali interagisce –, ossia un committente particolarmente esigente, oltre che molto presente nel sovrintendere il processo di lavorazione, indirizzandone, per quanto possibile, gli esiti ai suoi desiderata, attento al dettaglio e incline a forzare le pratiche di bottega per ottenere risultati inediti ed esclusivi, tanto nell'arte quanto nella vita – ambiti che nel suo caso coincidono –, come per i tessuti e modelli dei suoi sofisticati capi d'abbigliamento e delle sue calzature o per le gamme personalizzate di colori appositamente sviluppate dalla Bottega Gatti per le sue maioliche, così da assecondare le preferenze cromatiche dell'artista, che includono l'arancio, il magenta, l'indaco, il turchese e naturalmente l'oro, escludendo rigorosamente il nero. E, come racconta il maestro, fondamentale nella maturazione del proprio culto dell'originalità estetica, della qualità dei materiali e della perfetta fattura dei manufatti, è stata la sua amicizia con un protagonista del *bel design* italiano, come Dino Gavina.

Tornando al codice del progetto, Ontani dichiara che talvolta, persino nella realizzazione di lavori monumentali, il concetto può essere veicolato da un segno grafico «al limite dello scarabocchio puerile»,⁹⁹⁷ nel senso che la reciproca conoscenza pluridecennale e l'assoluta comunione d'intenti – come nella collaborazione con la Bottega Gatti – consentono al bravo artigiano di cogliere il senso dell'idea e di strutturare l'opera, anche solo a partire da pochi puntelli verbali o visivi, per poi concordarne con l'autore le successive fasi di sviluppo. Ad esempio, nel caso dei lavori presentati da Ontani in occasione della mostra *Luigi Ontani incontra Giorgio Morandi. CasaMondo*, alla Casa Studio Giorgio Morandi di Grizzana Morandi (2015) – per la quale l'artista ha realizzato con la Bottega Gatti la serie composizioni tridimensionali di oggetti in maiolica

⁹⁹⁵ Così Fausto Melotti raccontava in un'intervista a *Harper's Bazar*, n. 12, dicembre 1974, il difficile rapporto con l'arte ceramica: «Io non amo molto la ceramica. È una cosa anfibia e sotto sotto c'è sempre un piccolo imbroglio, perché non puoi sapere esattamente quello che fai. C'è un super-regista che è il fuoco, che ti monta alle spalle e alla fine dirige lui le operazioni. Per quanto tu faccia, alla fine una virgola ce la mette lui e questo a un artista darà sempre fastidio».

⁹⁹⁶ Cfr. par. V.4.3.

⁹⁹⁷ *Idem*.

intitolata *Nature ExtraMorte Antropomorfane* –, tutti i membri della manifattura faentina sono stati a vario titolo coinvolti nel progetto dell'autore di restituire attraverso il *medium* ceramico i dati materiali rappresentati nelle nature morte del pittore o sussistenti nella sua casa-studio, come traccia della sua remota presenza. Ciascun artigiano ha espresso al massimo la propria partecipazione creativa all'idea adoperandosi nel reperire i modelli degli oggetti e nel riprodurli poi in maiolica nel personale linguaggio ontaniano, «in una conduzione di virtuosità della bottega, cercando, attraverso diverse tecniche, di far risultare ancora più accattivante e seduttiva la sublime dimensione della natura morta morandiana».⁹⁹⁸ Come è avvenuto per le composizioni floreali, per le quali un plastificatore dell'équipe di Davide Servadei ha avuto occasione di mettere in campo un suo particolare talento, spingendolo al limite del virtuosismo tecnico, o come per le tipiche bottiglie e versatoi morandiani, foggiate dal tornitore e personalizzati, nella dimensione e nella forma, con l'inserimento di occhi della mente e di elementi, come nasi e bocche, desunti dalla fisionomia del volto di Ontani (fig. V.26). Quest'ultimo è anche un tipico esempio di come l'impronta del corpo dell'artista, ricavata dal calco anatomico del suo viso, assuma valenza di modulo proporzionale, lì dove, non essendovi un progetto grafico esecutivo, con dimensioni o riferimenti precisi alla tridimensionalità, l'elemento realistico diviene una sorta di “sezione aurea” per lo sviluppo spaziale della rappresentazione.

Come avviene già nella cartapesta e poi nel vetro, anche in ceramica, infatti, il *tòpos* della maschera riveste un'importanza primaria nella figurazione plastica di Ontani e, seguendo la medesima logica applicata nei travestimenti dei *tableaux vivants*, nell'*ibridolo* ceramico (*ermestetica*, *canopo*, *grillo*, *belli n/m busto*, *girotondo*, ecc.) l'identità dell'artista si sovrappone, «con scoperto e delizioso narcisismo»,⁹⁹⁹ a quella del personaggio o figura allegorica di riferimento, attraverso l'autoritratto, ricavato, appunto, dall'impronta del viso – e anche di mani, piedi e altre parti anatomiche –, che conferisce verità naturalistica all'oggetto e ne dichiara in maniera lampante l'autorialità.

V.4.2.3 L'espressione ceramica, dagli esordi al sodalizio con la Bottega Gatti

Renato Barilli¹⁰⁰⁰ osserva che, nella scelta dei materiali coi quali esprimersi, Ontani ha sempre privilegiato quelli in grado di trasmettere un senso di apparente immaterialità e assenza di peso e quelli dotati del requisito primario e irrinunciabile del colore, così da contrastare il bianco e nero programmatico invalso nell'Arte Concettuale e da dare consistenza a immagini di sapore pittorico. Conseguentemente, come rileva Marina Coden:

⁹⁹⁸ L. Ontani, in GALLIANI 2015.

⁹⁹⁹ BARILLI 2003, p. 27.

¹⁰⁰⁰ BARILLI 1993, p. 13.

«Nelle peregrinazioni artistiche di un “parapittore” poliedrico e multiforme quale solo Luigi Ontani sa essere, non poteva mancare l’approdo al pianeta levigato e lucente della ceramica. Grazie alla sua vitrea e quasi trasparente compattezza, Ontani continua a perpetuare quel mito dell’essere e dell’apparire di cui la sua arte costantemente si nutre e di cui la ceramica diviene artefice e complice».¹⁰⁰¹

Inoltre, per Barilli, la ceramica è il materiale prediletto dall’artista anche perché è associato alla «produzione di oggettini affettuosi e domestici, magari di cattivo gusto, appartenenti a quello che oggi si chiama il kitsch: un mondo molto caro al nostro artista, che non intende distaccarsi da uno stato d’animo di innocenza tra l’infantile e il popolare, salvo a riscattarlo con impennate di malizia e di estrosità».¹⁰⁰²

Lo stesso maestro ha in più occasioni¹⁰⁰³ dato testimonianza del suo oramai storico rapporto con l’arte del fuoco. In un dialogo “poetico” con Luciano Marucci Ontani scrive:

«la Ceramica amica e ammicca fuori dal tempo, tempio del forno et orno, per l’eternità fragile ma duratura, l’ennesima monumentalità, dalla precarietà della mia avventura, all’opposto avamposto ben riposto, conservAttivo della materia creativa malleabile (vedi rapporto con Davide SERVADEI della bottega Gatti in Faenza, costanza di vivace procace prestanza consonanza d’ErmEstetiche), la tecnica è antica col sapere relativo evoluto nel progetto assoluto condotto simbiotico in compagnia d’arte applicata; (inoltre altri rapporti territoriali esplorativi espositivi nel Sud = Nando di Terraviva a Montecorvino di Vietri, e i 33 grilli a Castelli con Appicciafuoco. Con Venera Finocchiaro a Roma dal 1980, prima collaborando con le statue, ibridoli di cartapesta, poi passando alla festa ceramicosa, capriccio e fantasmagoria delle TRIBÙ TABÙ».¹⁰⁰⁴

Prima ancora di esaminare i contenuti della narrazione è interessante sottolinearne la forma *paroliberista*, ovvero l’attitudine ontaniana a un uso creativo del linguaggio che “libera” il testo da vincoli sintattici e grammaticali e lo assume in quanto *medium* artistico. Inoltre l’artista crea la narrazione a partire non solo dal significato verbale, ma anche dalla valenza sensoriale ed estetica del significante e la traduce in allitterazione o componimento “musicale” e contemporaneamente in elaborato calligrafico, nel quale i grafemi si combinano a motivi decorativi e simbolici.

Per quanto concerne invece l’esplorazione da parte di Ontani dei territori dell’arte del fuoco, essa ha origine già nei primi anni Ottanta e si colloca nell’ambito di un orientamento di ricerca che denota una certa insofferenza al clima artistico concettuale e povero e invece un’aspirazione verso

¹⁰⁰¹ M. Coden, in FABBRI 1997, p.n.n.

¹⁰⁰² Ivi, p. 100.

¹⁰⁰³ Ad esempio Ontani racconta a Ikè Udè: «Dalla cartapesta nell’80 sono passato alla Ceramica, dal precario all’eternità, realizzandole a Roma con Venera, dalla maschera all’antipiatto, dal centrotavolo alle Tribù Tabù e nei luoghi a Terraviva/Vietri e a Castelli e poi finalmente a Faenza con Davide Servadei della Bottega Gatti come statuaria monumentale e da giardino (fantasia del Labirinto) come ibridoli = le Ermestetiche, i Canopi, i Bellimbusti» (L. Ontani, in UDÈ 1999, p. 35).

¹⁰⁰⁴ L. Ontani, in MARUCCI 1998, p. 275.

un “più spirabil aere”,¹⁰⁰⁵ animato da colori, fantasia, immagini ed emozioni. Ai primi del decennio risale l'incontro dell'artista con Venera Finocchiaro, la ceramista – conosciuta a Roma, grazie alla mediazione di Pietro Zanni, in un altro contesto artistico-artigianale esplorato dall'artista, quello della cartapesta – alla quale sarà affidata una parte importante delle sue prime creazioni fittili. Nel 1984 Ontani realizza, in collaborazione con lei, la maschera *La Sapienza*, da indossare in occasione della sua performance nell'ambito dell'incontro dedicato a *L'idea italiana della pittura. Testimoni e autori*, tenutosi all'Istituto di Storia dell'Arte della Sapienza Università di Roma. Docente e artista, Finocchiaro instaura con Ontani un felice sodalizio artistico che si sviluppa, in affinità di «capriccio»¹⁰⁰⁶ nel corso degli anni, con periodi di assidua frequentazione-cooperazione presso il laboratorio romano della ceramista, che vedono il coinvolgimento del maestro, non solo nella formulazione dell'idea e nella supervisione del processo realizzativo, ma anche della definizione pittorica delle plastiche policrome in maiolica. Al contempo Finocchiaro collabora con Niki de Saint Phalle, per il Giardino dei Tarocchi di Capalbio, assistendo l'artista francese nella modellazione e realizzando i rivestimenti in grès porcellanato e maiolica delle sculture del parco. Questo incarico, condotto con notevole dedizione e impegno, la porta nel 1985 a trasferirsi in sito, lasciando temporaneamente l'insegnamento e diradando il suo rapporto col maestro bolognese.

Dalla collaborazione con Venera Finocchiaro nascono tuttavia una quantità di lavori, come il volto-paese di Bologna, intitolato *Son Testa, son paesaggio turrito* (1984), omaggio al capoluogo emiliano, ottenuto dal calco del volto dell'artista, col naso foggato a mo' di Torre degli Asinelli, la serie di piccole plastiche (altezza 30 cm) dei 7 *Grilli NapoLeoniCinici* (*NapImperone*, *Napollone*, *NapolEros*, *NapoLeone*, *NapoReone*, *Napaolone*, *Nape'leone*) che interpretano il personaggio napoleonico, attraverso le rappresentazioni allegoriche degli attributi di Bonaparte, rese mediante lo stratagemma compositivo del grillo gotico,¹⁰⁰⁷ la maschera ceramica *Là ci d'Arem la maschEra* (1987), che riassume i simboli della città ambrosiana, esposta alla Galleria Toselli di Milano, le vivaci sovrapposte, «talora popolate di fiori e frutti che copulano tra loro, talaltra frequentate da personaggi mitologici e letterari, colti da un'insolita pioggia di piselli, all'ombra dei cui germogli trovano svago e riposo»,¹⁰⁰⁸ che fanno parte dello sfarzoso allestimento della mostra monografica *Il clown della rosa*, alla Galleria Comunale d'Arte Moderna Villa delle Rose di Bologna nel 1990, le numerose plastiche ornamentali del Villino RomAmor, la scultura *La Pulce di Pulcinella* (fig. V.27) (1990-93), nella quale ritorna il volto di Ontani con la maschera di Pulcinella, sveltante su una torre

¹⁰⁰⁵ BARILLI 2003, p. 27.

¹⁰⁰⁶ Cfr. par. V.4.3.

¹⁰⁰⁷ Si tratta di una tipologia di creatura fantastica composta da una testa umana alla quale sono direttamente connessi gli arti, un tema iconografico di origine antica, presente ad esempio nella pittura di Bosch e di Bruegel e illustrato dallo storico dell'arte lituano, Jurgis Baltrušaitis, nel suo *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica* (1973), ben noto al maestro bolognese.

¹⁰⁰⁸ M. Coden, in FABBRI 1997, p.n.n.

di Babele, che ricorda la Scala del Bovolo di Venezia, accolta da un'arca variopinta popolata da monelli, i piatti antropomorfi esposti nel 1993 alla mostra *Le città del mondo: Levini, Ontani, Salvatori, Salvo* al Castello di Volpaia a Radda in Chianti, la grande (oltre due metri d'altezza) scultura *Panontale* (fig. V.28) (1994), presentata nella personale *MadeUsa* alla Sperone Westwater Gallery di New York, il cui titolo allude all'idea del tutto e al nome dell'artista, che raffigura uno stivale rovesciato sul quale è in bilico il globo terrestre, sorretto da personaggi di tre diverse etnie.

Negli stessi anni in cui intrattiene la sua collaborazione artistica con Venera Finocchiaro, in occasione di un evento espositivo alla galleria Lapis/Arte di Ableo (Carmine Limatola) a Salerno, Ontani conosce Ferdinando Vassallo, allora in società con il ceramista Raffaele Falcone nel laboratorio Terraviva, fondato nel 1978 a Montecorvino Rovella, nella provincia salernitana, e dedito alla produzione di maioliche formate al tornio e decorate a pennello alla maniera tradizionale vietrese, con l'utilizzo del caratteristico verde ramina.

Vassallo (fig. V.29) non è propriamente un artigiano, ma piuttosto un artista,¹⁰⁰⁹ nel senso che la padronanza del mestiere – appreso all'Istituto d'Arte e poi presso la bottega di Luigi D'Amore a Molina di Vietri – non lo imprigiona nella ripetizione dei linguaggi e delle pratiche tradizionali, ma è strumento per assecondare un pensiero creativo agile e audace, capace di tuffi nell'io profondo e di voli pindarici tra le alte sfere della poesia, della speculazione filosofica e della più pura e libera immaginazione. Fin da giovane sperimenta tecniche inedite di lavorazione ceramica, talvolta coniugandole alla poetica concettuale (*Vaso assente*, 1986) e all'arte performativa e realizzando azioni spettacolari che coinvolgono il pubblico in cotture e interventi rituali, come le performance *free fire* (1987), *carton fire* (1994), *12 urne cinerarie per il prossimo millennio* (1995), *cravon fire* (1995). Grazie a una spiccata sensibilità e a imprescindibili doti di umiltà ed empatia, egli riesce a mettere da parte la propria personalità artistica per donarsi generosamente all'invenzione di altri artisti, tra i quali Achille Perilli, Marzia Migliora, Ableo, Angelo Michele Risi, Mario Carotenuto, entrando in affinità con il sentire e con le intenzioni dei creativi e portando felicemente e rispettosamente a compimento le loro idee in forma ceramica.

Nel 1984, poco dopo il successo riscosso alla XLI Biennale di Venezia con le grandi sculture in cartapesta, Ontani torna a Salerno in vista della partecipazione alla rassegna Amalfi Arte, negli Arsenali dell'Antica Repubblica, e Ableo lo accompagna da Vassallo, al quale questi commissiona dei lavori da esporre nella mostra in programma. La limitata esperienza di Ontani con la tecnica ceramica lo porta a formulare la propria richiesta con un margine di tempo molto ridotto, pertanto insufficiente a contenere il ciclo completo di lavorazione dei manufatti. Vassallo però raccoglie la

¹⁰⁰⁹ Nel corso della sua carriera artistica, Vassallo ha partecipato a collettive e tenuto mostre personali in diversi spazi, tra cui la galleria Lia Rumma di Milano nel 2012 e il Museo della Ceramica della Tuscia di Viterbo e il Museo della Ceramica "Casimiro Marcantonio" di Civita Castellana nel 2008 e realizzato un intervento di arredo urbano a Praiano nel 2015.

sfiga e velocemente predispone le lastre d'argilla sulle quali l'artista traccia direttamente, come su fogli di carta, i propri disegni. L'idea è di realizzare delle sagome in ceramica smaltata, decorate su ambo i lati, da incastrare tra loro come giocattoli di cartone. Le lastre disegnate da Ontani vengono così tradotte da Vassallo in quadri ceramici sagomati; questi sono poi sottoposti a una essiccazione veloce, con l'ausilio di fonti artificiali di calore, quindi colorati a crudo su entrambe le facce con ingobbi, secondo le preferenze cromatiche dell'ideatore, e poi sottoposti a monocottura, così da dimezzare i tempi di lavorazione. Per la data dell'inaugurazione miracolosamente le opere sono pronte e direttamente dal forno del laboratorio di Montecorvino Rovella vengono trasportate ad Amalfi per l'allestimento negli Arsenali.

Dopo questa prima rocambolesca prova di capacità tecnica, Ontani torna più volte da Vassallo per realizzare i suoi progetti in materia ceramica e ne nasce anche un rapporto umano di reciproca fiducia e simpatia. Nel 1986, quando gli viene assegnato il primo Premio Francesca Alinovi, i due realizzano insieme cinque vasi ovoidali personalizzati dall'impronta-calco del volto dell'artista e coronati da una ghirlanda di foglie, uno dei quali acquisito alle collezioni del Guggenheim Museum di New York.¹⁰¹⁰ I vasi sono preparati da Vassallo in terracotta smaltata, quindi disegnati da Ontani sullo smalto bianco crudo e successivamente decorati a maiolica dal ceramista, ottenendo esemplari di forma uguale, ma diversi nella decorazione.

Sebbene in maniera discontinua e "avventurosa" – come dice Ontani¹⁰¹¹ –, la collaborazione col ceramista prosegue per una decina d'anni, portando all'artista anche stimolanti occasioni di scoperta del territorio campano – ad esempio del sito archeologico di Paestum –, nonché di approfondimento della vicenda della ceramica di tradizione locale, con tutto il suo prezioso bagaglio stilistico-inventivo d'ascendenza mitteleuropea. Sono frutto di questa cooperazione ad esempio le ceramiche per l'architettura del Villino RomAmoR e le sei grandi (altezza 68 cm) *Uova Pineali* (fig. V.30) in terracotta, connotate da elementi fisionomici di un volto umano, munito di un esoterico terzo occhio (ghiandola pineale¹⁰¹²), che l'artista espone tra le mura della Fortezza di Montalcino in occasione del progetto *Arte per l'Arte* del 1996. Ontani, che in questi anni collabora già con la Bottega Gatti di Faenza, torna da Vassallo per realizzare queste ceramiche in virtù delle particolari capacità e dell'indole all'azzardo dimostrate del ceramista campano, il quale riesce, dopo un primo tentativo fallito, a modellare e cuocere in un sol pezzo le grandi sculture di terracotta. Dalle prime uova, spaccatesi durante la rottura, Ontani progetta peraltro di realizzare una scultura dedicata alla nascita dei gemelli Dioscuri che, secondo il mito sarebbero stati generati dall'amore di Zeus (in forma di cigno) e Leda, e pertanto venuti alla luce da due uova, tuttavia la plastica delle

¹⁰¹⁰ Cfr. par. V.4.4.

¹⁰¹¹ Cfr. par. V.4.3.

¹⁰¹² Per una approfondita dissertazione sulla ghiandola pineale e sul suo significato esoterico in relazione all'opera di Ontani si veda SPADARO 2013 pp. 293-297.

figure dei mitici fratelli, approntata da Vassallo, non sarà mai verificata e conclusa dall'artista, che non ha più occasione di tornare a Montecorvino Rovella. Oggi quelle uova non integre giacciono, con la loro espressione malinconica, nel giardino semi-selvatico di Ferdinando Vassallo e, parzialmente nascoste nel folto della vegetazione, appaiono come enormi ovuli primordiali dischiussisi per dar vita a misteriose creature. Una di quelle perfettamente riuscite campeggia invece al centro dell'arabesco ordinato di siepi del giardino del maestro bolognese al Villino RomAmoR.

L'immagine-archetipo dell'uovo – potente simbolo dell'universale, dell'origine e della ciclicità dell'eterno ritorno, presente nelle cosmogonie di molti popoli –, di norma associata a quella non meno potente dell'occhio, è elemento ricorrente nell'opera ontaniana sin dai suoi esordi in forme espressive e materiali diversi e costituisce perciò un tipico esempio della reiterazione di un elemento iconico in molteplici *media*, che spaziano dal film (*MontOvolo* del 1970, che riproduce la performance *Le Uova*, in cui l'artista dispone sul proprio corpo nudo una dozzina di uova che poi, rotolando giù al suo movimento, si rompono) alle numerose maschere (*Pinocchio*, *Diovoscurio*, *Colombo*, *Kullervo*, *CiclopOrcOvola*, *Ovo Pavoneale*, *CommUovoAltrove* ecc), inclusa la grande “maschera da corpo” *Eggoista* (1983), al dipinto ad olio (*Vedove con Uva e Uova*, 1985) alla forma ovoidale del quadro sperimentata dagli anni Ottanta, alla fotografia (*OBL'io*, 1997), poi riutilizzata anche come fotoceramica, alle sculture in cartapesta, in bronzo (*Uovo Pineale Tripode*, 2006), ricoperte da foglia d'oro o d'argento (*Ibridolo Veris*, 1991), in ceramica (*Uovo d'Oro* del 1997, *BisOvazione* del 1995-97), fino alle ultimissime confezioni di uova in cartone pressato, autocitazioni di alcuni *Oggetti Pleonastici* riproposti in veste maiolicata nella *Bottiglia Onomastica Pleonastica* e nel *Portauova Pleonastico Dinastico MontOvOlomaltina* (2015).

Nel 1993 ha inizio, grazie all'intermediazione di Gian Enzo Sperone – uno dei galleristi dell'artista e di Mimmo Paladino, già in rapporti con la Bottega Gatti – la collaborazione tra Luigi Ontani e la storica bottega faentina, collaborazione che, per circa un quinquennio, si svolge in parallelo a quelle con i ceramisti Finocchiaro e Vassallo, sebbene con modalità completamente diverse, trattandosi in questo caso di una piccola azienda artigianale e non già di artieri, operanti in proprio, senza ausilio di maestranze. Nel 1995, nella sua personale al Padiglione Italia nell'ambito della Biennale di Venezia, Ontani espone il gruppo *Tribù Tabù Lacunare Lagunare* (1995), costituito da ventuno statue ceramiche realizzate con Venera Finocchiaro, e la sua prima produzione ceramica realizzata con l'opificio di Faenza: il *LeonarDio* e le prime quattro *ErmEstetiche* (*AdrianAntinoo*, *SanSebastianoSaggittario*, *HarlemArlecchino* e *PavonDante*), recanti tutti l'effigie-calco dell'artista nelle sembianze dei diversi soggetti, identificati, oltre che dal corredo iconografico, dagli intriganti rebus linguistici della titolazione (fig. V.31).

Il progetto di Ontani di realizzare sculture ceramiche di notevoli dimensioni, ispirate al modello delle erme celebrative dell'antichità classica e pertanto denominate *ErmEstetiche*, maturato negli

anni precedenti,¹⁰¹³ prende forma in questo periodo grazie alla mediazione della bottega faentina. Qui, secondo la consuetudine della lavorazione delle grandi opere scultorie fittili, le plastiche di terracotta maiolicata sono realizzate in più sezioni, poi cotte e, infine, ricomposte in unità. Questa prassi, legata a esigenze di natura squisitamente tecnica, suggerisce anche un *quid* di flessibilità al risultato dell'invenzione creativa, in quanto il medesimo soggetto può essere finalizzato in diverse varianti tipologiche: come erma, oppure come *belli n/m busto*. Inoltre col tempo, per contravvenire ai rischi di danni o perdite della ceramica durante la prima cottura, si prende la consuetudine di porre in forno due busti, realizzando così un doppio esemplare di ciascuna figurazione, con elementi di distinzione, cosicché nei casi più fortunati esiste una coppia, come ad esempio per le *Erma dell'Arma DiavolAngelo e Schiaccianoci*, che sono state esposte insieme “a guardia” del rilievo *CainAbele* alla XIII Quadriennale di Roma del 1999. In altri casi il biscotto supplementare viene conservato per essere ultimato in tempi e occasioni successive e questo fa del lavoro di Ontani alla Bottega Gatti un continuo *work in progress*, con un ambito dell'opificio a lui riservato, nel quale si è accumulato negli anni anche un campionario di “pezzi di ricambio”, come ali, falli, code e attributi vari dei suoi personaggi, idonei a far fronte, con abili interventi di sostituzione, ai piccoli incidenti del trasporto, inevitabilmente frequenti per la ceramica.

L'ottimizzazione del processo produttivo e l'elasticità del modello tipologico favoriscono lo sviluppo del tema in forma di serie: negli anni Novanta e Duemila, la “tribù” delle *ErmEstetiche* si incrementa, infatti, di diverse decine di esemplari.¹⁰¹⁴ La stessa conformazione delle sculture rende possibile la moltiplicazione dei riferimenti simbolici legati a un unico personaggio, grazie alla bifrontalità e alla disseminazione sulla superficie di apparati visivi, in grado di attivare rimandi, allusioni, memorie. Si tratta di norma di plastiche realizzate appositamente per gli eventi espositivi, come «alibi del luogo»,¹⁰¹⁵ in accordo all'etichetta ontaniana di onorare il *genius loci* con lavori idealmente concepiti per l'occasione o quantomeno con elementi o attributi di sintonia-simpatia, che facciano riferimento ad opere, eventi e personaggi della storia del territorio, come nel caso degli oggetti e dei volumi in ceramica esposti sulle mensole del *Trumeau Alato* (2007), che di volta in volta omaggiano la cultura del sito ove ha luogo l'esposizione.

¹⁰¹³ La prima *ErmEstetica* dell'artista, *DadAndrogiErmete*, è realizzata in cartapesta nel 1987 ed è ispirata alla statua del Museo Archeologico di Napoli, *Artemide Eresia*, risalente al IV secolo a.C. e raffigurante la divinità dell'abbondanza e della fertilità.

¹⁰¹⁴ Appartengono alla serie delle *ErmEstetiche*: *SanSebastianoSaggittario* (1995), *AdrianAntinoo* (1995), *PavonDante* (1995), *HarlemArlecchino* (1995), *zARAtbustrAsso* (1996), *AiDialettica* (1996), *POLLOck* (1996), *CristoForoColombo* (1997), *NuVOLArPiloTazio* (1997), *WeWba* (1997), *WithMan* (1997), *il signor BonaventurArte* (1998), *Sganontano* (1998), *Erme dell'Arma DiavolAngelo e Schiaccianoci* (1998-99), *Fontana ErmEstetica mEDENedicea* (2000), *Erma BorghEstetica* (2002), *EuropAlia ErmEstetica d'Europa* (2003), *Erma Thai Siam* (2005), *CiliElegia* (2007), *ErmEstEtica PitAllegorica* (2007), *Efasiam* (2005), *RossinAria* (2011), *BernErmEtica* (2012).

¹⁰¹⁵ Cfr. par. V.4.3.

Sempre negli anni Novanta, in occasione della rassegna pescarese *Fuori Uso* (1995), Ontani incontra l'artista e ceramista Marco Appicciafuoco, attivo a Castelli, e realizza, con la sua collaborazione – utilizzando il calco dei *grilli* eseguiti precedentemente con Finocchiaro – i *Trentatré Grilli* esposti nel 1996 nella mostra al Kunstverein di Francoforte, con un allestimento appositamente studiato dall'artista e comprendente la riproduzione in ceramica delle proprie mani, utilizzate come supporto alle piccole sculture. Si tratta in questo caso di una collaborazione isolata, legata a quest'unico progetto.

Negli anni a seguire prosegue e si intensifica, infatti, il sodalizio con la manifattura Gatti e vengono alla luce numerose altre opere in maiolica, caratterizzate da una eccezionale raffinatezza e accuratezza esecutiva. Non è un caso che, già nell'occasione della mostra del 1997, *Luigi Ontani - ErmEstetiche*, nel Palazzo delle Esposizioni di Faenza e nell'adiacente Chiesa di San Giuseppe, Enzo Biffi Gentili osservi acutamente come, a dispetto dei risultati di altre prestigiose collaborazioni artistiche della Bottega Gatti, come quelle con Burri o con Paladino,

«nel caso di Ontani si è raggiunta una sintesi – questa sì veramente miracolosa – tra il gran talento linguistico e letterario, gli intelligenti *calembour*, lo spericolato sincretismo dell'artista e lo sfarzoso, quasi oltraggioso dispiegamento di ogni caratteristica tipica della maiolica e dell'esibizionismo tecnico dei Servadei, in una piena coerenza e tenuta tra dichiarazioni di intenti e modalità espressive». ¹⁰¹⁶

Anche Pietro Bellasi scrive, nel quaderno dedicato all'esposizione, che

«mai come per queste ceramiche (e in particolare per le erme e per i canopi) nella loro ideazione e nella loro realizzazione, si sia palesata così chiaramente e apertamente la componente, il portato rituale dell'operare di Ontani. Certo anche per quella valenza magica, anzi alchemica dei grandi Maestri ceramisti di Faenza che hanno saputo rivestire quei pezzi dell'incantesimo del fuoco». ¹⁰¹⁷

In verità raramente la collaborazione tra l'artista e l'artigiano si rivela tanto proficua per entrambi, in virtù dell'attitudine del primo a manifestare attraverso il proprio linguaggio le più alte potenzialità estetiche della materia e della tecnica e grazie alla capacità del secondo di conferire all'idea dell'oggetto d'arte una resa materiale tanto coerente all'eleganza, alla sontuosità e alla comunicazione visiva ricercate dell'artista.

Anche Gianfranco Maraniello osserva che le plastiche di Ontani «Sono occasioni di una statuaria in ceramica, ossia in un materiale che si offre nel suo splendore solo nella co-essenziale opera di pittura, in quell'arte della decorazione che dà pelle alla forma [e che] fa dell'esteriorità la sostanza». ¹⁰¹⁸ Lo stesso artista dichiara a proposito di aver sempre attribuito alla scultura un irrinunciabile valore di superficie, determinato dalla componente cromatica e pittorica della plastica,

¹⁰¹⁶ BIFFI GENTILI 1998.

¹⁰¹⁷ F. Licht, *Luigi Ontani... ovvero l'oppio dei critici*, in FABBRI 1997, p.n.n.

¹⁰¹⁸ P. Bellasi, in MARANIELLO 2008, p. 17.

e che – diversamente da quanto avveniva con Finocchiaro, con la quale si concedeva piacevoli incursioni con pennello e colori sulla “pelle” dei propri manufatti – la collaborazione con la bottega faentina gli consente di sviluppare ai massimi livelli la qualità epidermica dei propri lavori, proprio in virtù dell’eccezionale maestria delle maestranze, inducendolo pertanto alla totale delega della dipintura delle sue maioliche.

Un esempio emblematico della specializzazione del mestiere di cui parla Ontani, ovvero dell’«esibizionismo tecnico dei Servadei» citato da Biffi, è fornito dal caso del canopo *Galileo ChiniLei* (2003) (fig. V.32), dedicato per metà – essendo un Giano bifronte, l’altra metà è un omaggio a Galileo Galilei – al ceramista fiorentino Galileo Chini, che, come Ontani, ha vissuto un’intensa vicenda artistica e di vita in Thailandia. Per la lavorazione di questa ceramica, il cui abito decorativo rielabora stilemi delle raffinate maioliche chiniane, Servadei ha appositamente rimesso in funzione una muffola del 1932 appartenuta al prozio Riccardo Gatti, così da ottenere una speciale finitura a lustro dell’oggetto che ne ha accresciuto, rispetto all’idea iniziale formulata dall’artista, il valore estetico e filologico, in quanto anche le ceramiche Art Nouveau di Galileo Chini erano spesso impreziosite da eleganti lustri a riflessi metallici.¹⁰¹⁹

D’altro canto proprio la perfetta sinergia con la Bottega Gatti fa sì che, dopo le precedenti sperimentazioni in ceramica con diversi artigiani del settore, il maestro bolognese sviluppi un rapporto pressoché esclusivo con la manifattura faentina, incrementando negli anni la quota di opere ceramiche all’interno della sua vasta e composita produzione artistica. Le ceramiche realizzate dagli anni Novanta a oggi con la manifattura Gatti costituiscono, infatti, un *corpus* oltremodo vario e cospicuo della produzione artistica ontaniana, che, spesso moltiplicato in serie tipologiche, spazia dal piccolo formato dei *belli n/m bustini* o delle eleganti calzature *ScArpaGhettAbbottonata*, *BebEbete*, *IndiSiamOrientAle* del 2007 ai *girotondi* o ai canopi, dedicati a vari personaggi, fino alle grandi sculture a rilievo, come *CainAbele* (1997-99), e a tutto tondo, come le *ErmEstetiche*, il *Trumeau Alato* o ancora *NapoleonCentaurOntano* (2003),¹⁰²⁰ *ErmafroDitoMignolo*, *Electricthrone* (2007), fino alla monumentale *GaneshaMusa* del 1998-2000.

La notevole dimensione di quest’ultima, come di altre sculture ceramiche di Ontani, è una prerogativa della collaborazione con la bottega faentina e costituisce un elemento di forte impatto visivo e un valore aggiunto all’opera per le implicite qualità esecutive, così come lo è stato in passato il realismo dimensionale delle sue stampe fotografiche, che ha rappresentato in quel settore

¹⁰¹⁹ Lo stesso ceramista Davide Servadei enfatizza con soddisfazione il valore tecnico e artistico dei risultati della ricerca condotta nel corso della lavorazione dell’artefatto (cfr. par. V.3.3).

¹⁰²⁰ La grande scultura ceramica è realizzata in occasione della mostra *NapoLeonCentaurOntano* al Museo Napoleonico di Roma nel 2003. Rappresenta un centauro a grandezza naturale, con torso nudo e volto di Ontani, in tipica postura napoleonica, che poggia su una orografia policroma sagomata a Isola d’Elba. L’autoritratto dell’autore, presente anche nel pendente-medaglia della collana del personaggio, si ripete pure nella serie dei 7 *Grilli NapoLeoni Cinici*.

un'avanguardia tecnica e formale. In particolare, con i suoi oltre cinque metri di altezza e quasi quindici quintali di peso, *GaneshaMusa - ibridolo in ceramica policroma dell'elefantino Indiano a grandezza naturale addobbato a FESTA, trasportante autoritratto mistico Sadhu con tanti arti dei simboli MUSE e foriforo del Cupido dell'arte estatico loto* è la più grande impresa ceramica dell'artista e rappresenta per dimensione e per impegno un vero e proprio primato e orgoglio dell'arte fittile italiana. Presentata al pubblico nel 2000, in occasione dell'omonima mostra all'Acquario Romano, ed esposta l'anno successivo nell'antologica al PS1 Contemporary Art Center di New York e nel 2008 a quella *GiganteRazzeEtàArtiCentAuro* del MAMbo di Bologna, l'opera si trova attualmente, insieme al *NapoleonCentaurOntano*, in comodato presso il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza. La scultura – che Aldo Busi definisce «un ninnolo da tinello adibito a savana per la contemplazione della mente»¹⁰²¹ – rimanda nell'iconografia, oltre che alla celebre plastica déco del 1927, *Corteo orientale*, di Francesco Nonni e Anselmo Bucci, all'elefantino di Gian Lorenzo Bernini che sostiene sulla groppa l'antico obelisco romano della Minerva. Essa raffigura un giovane elefante a grandezza naturale in tenuta cerimoniale, addobbato con maschera antropomorfa e gualdrappa colorata, tempestata di gemme policrome e cammei e ricamata d'oro; sul dorso del pachiderma siede nella posizione del loto il simulacro dell'artista nei panni di un mistico *Sadhu* – eremita indiano dal corpo tinto di azzurro –, con quattro braccia, recanti i simboli delle arti; sulle sue spalle è seduto un giovinetto Cupido con ali di farfalla, turbante e collana di fiori, che tiene in una mano un tamburello e nell'altra una rondine e dal cui capo si erge il manico sottile di un ombrellino color magenta.

L'enorme plastica è modellata in argilla semirefrattaria da calco,¹⁰²² con l'ausilio di stampi, per le parti simmetriche. Una volta cotte, le varie parti della scultura sono state decorate, in parte con ingobbio, per l'epidermide del pachiderma, in parte con smalti cernicini, appositamente realizzati dalla Bottega Gatti, per le due figure umane, e in parte a maiolica, con alcune zone impreziosite da lustri dai riflessi viola, rubino e bronzo, oppure campite di platino o d'oro zecchino, come per la maschera sul volto-muso dell'elefante, e quindi sottoposte a ulteriori cotture a minori temperature idonee alle specifiche colorazioni. Vi sono inoltre alcune porzioni di superficie, come il tamburello di Cupido o i cammei sulla gualdrappa, realizzate con la tecnica della fotoceramica e riproducenti opere fotografiche dell'artista. Dopo le varie cotture, le parti sono state assemblate su una struttura portante interna di ferro, simile alla fusoliera di un aereo, ossia composta da una gabbia, accessibile all'interno, di ordinate e correnti, sulla quale sono stati fissati gli elementi del guscio ceramico. In questo modo le parti che compongono l'*ibridolo* sono sostenute dallo scheletro metallico, senza

¹⁰²¹ A. Busi, *Maria di Spiriti Santi basta colombe sotto con gli elefanti*, in ONTANI 2000, p. 9.

¹⁰²² Gli impasti semirefrattari da scultura contengono una percentuale elevata di *chamotte*, argilla cotta e macinata, che ne riduce la sensibilità alle variazioni di temperatura. Sono molto plastici e quindi indicati per opere da realizzare a calco e più stabili e perciò adatti a pezzi di grandi dimensioni. Inoltre la cottura a elevata temperatura aumenta la resistenza dell'oggetto.

gravare sulla materia ceramica, e ciò garantisce anche la possibilità del montaggio/smontaggio della monumentale scultura in occasione dei suoi spostamenti.

Un significato particolare nel contesto della produzione ceramica ontaniana rivestono le ceramiche progettate da Ontani negli anni Ottanta e Novanta, e realizzate in collaborazione con Venera Finocchiaro, Ferdinando Vassallo e con la Bottega Gatti, per i rivestimenti parietali e le decorazioni del Villino RomAmoR, fiabesca *dependance* della Rocchetta Mattei¹⁰²³ a Riola Ponte, nel Comune di Grizzana Morandi, territorio natio dell'artista, che Ontani interpreta come opera globale *in progress*, curandone completamente l'arredo e gli elementi ornamentali e funzionali di complemento all'architettura, col fine dichiarato dall'artista di valorizzare gli spazi architettonici con motivi allegorici.¹⁰²⁴ Le opere disegnate per questa dimora esulano, infatti, dalla natura propria di tutti gli altri suoi lavori, dotati di sola funzione estetica, in quanto viceversa assolvono a ruoli d'uso e d'ornamento per la casa, per il giardino e per gli ambiti esterni, come nel caso di stoviglie, lampadari, tessuti da tappezzeria, cornici, sopraporte, sanitari, inferriate, infissi, ringhiere, vetrate, fontane, mosaici, modanature ecc. Si tratta in altri termini di oggetti di arte applicata o decorativa, ma disgiunti dall'idea di una loro riproduzione di serie in quanto pezzi unici, pensati esclusivamente per questo luogo e legati tra loro da nessi stilistici, simbolici e iconografici. Ad esempio esiste una ricorrenza nell'uso di tre colori prediletti, turchese, rosa e giallo, così come del simbolo araldico inventato per sé da Luigi Ontani della foglia d'ontano, che – come si è osservato – è frequente anche nelle sue sculture, ma qui è esasperata, proprio come lo erano gli stemmi familiari nelle antiche residenze nobili, coll'intento di associare alla meraviglia prodotta dalle scenografie architettoniche e dagli apparati decorativi il nome della casata. In tal modo colui che arriva al *Villino* è subito accolto, all'ingresso della proprietà, dalla foglia ontaniana che lo scruta col suo occhio centrale, mentre sulla facciata – in sostituzione dell'originale stemma di Mattei (rubato) – vi è una

¹⁰²³ Il conte Cesare Mattei si stabilisce a Grizzana intorno alla metà dell'Ottocento e qui fa ristrutturare un preesistente castello medievale, la Rocchetta, i cui lavori si estendono all'intera sua esistenza, abbracciando una molteplicità di stili eclettici, che vanno dall'ispano-moresco – particolarmente apprezzato a Londra presso il Crystal Palace di Joseph Paxton, dove sono mirabili le piastrelle di William De Morgan – al neogotico, al russo, al neorinascimentale, all'orientaleggiante, al Liberty. «Frutto di un disegno megalomane, la Rocchetta vanta guglie a cipolla ricoperte di lamine d'oro, un cortile che riproduce in scala ridotta quello dell'Alhambra di Granada, una camera sepolcrale mutuata dalla moschea di Cordova e sale con nomi fiabeschi quali Sala della Visione, Sala Turca, Sala dell'Oblio, Stanza della Favorita» (BERTONI-SILVESTRI, 2005, p. 193). Nell'isolamento della sua dimora, adorna di arredi e opere d'arte e d'archeologia dalle ridondanti allusioni simboliche, il conte mette a punto una innovativa terapia medica alternativa, l'elettromeopatia, che trova seguito in tutto il mondo, e specialmente in India, e che richiama alla Rocchetta una quantità di visitatori più o meno stravaganti, attratti dalla curiosità o dal miraggio della guarigione, i più illustri dei quali sono ospitati nel villino RomAmoR, oggi di proprietà di Ontani, da lui completamente ristrutturato e abitato dalla sorella Tullia.

¹⁰²⁴ «Arricchisco lo spazio attraverso l'allegoria» (L. Ontani, in WEIERMAIR 1996, pag. 86).

placca a bassorilievo in maiolica (fig. V.32), modellata da Venera Finocchiaro, raffigurante un centauro bifronte ermafrodito, che rappresenta nella parte maschile l'artista e in quella femminile la sorella Tullia – che ha qui il proprio domicilio –, e che regge uno stendardo sagomato a forma della medesima foglia, con la *bocca della verità* al centro. Sempre sulle mura esterne dell'abitazione vi è pure un altro scudo ceramico, con l'immagine dell'artista in veste di cavaliere incorniciata da fronde con foglie d'ontano.

Gli stessi temi della foglia, delle figure mitiche del centauro e dell'ermafrodito ritornano, con altri soggetti, nei motivi a bassorilievo in monocromo che ornano le piastrelle in maiolica del rivestimento della sala da bagno, realizzata su design di Ontani da Ferdinando Vassallo¹⁰²⁵. Qui la forma delle piastrelle è sagomata nel doppio registro a incastro, a “X” e a stella a otto punte, rispettivamente nei colori del rosa e del turchese, con una bordura superiore in giallo. Quest'ultima è decorata a rilievo da un fregio formato da una catena di figurette ermafrodite variamente orientate. Si tratta di bassorilievi realizzati a partire dai disegni tracciati dall'artista direttamente sulla sfoglia d'argilla; disegni che il ceramista traduce in sagome e poi in volumi sporgenti dalla superficie delle mattonelle. Vero *exploit* decorativo dell'ambiente sono i sanitari, sempre modellati da Vassallo e concepiti come sculture policrome antropomorfe che fungono da vaso, da cassetta di scarico e da lavabo, rispettivamente con l'effigie di un viso negroide dagli occhi spalancati, con il volto dormiente dell'artista baciato e avvolto da un cigno a mo' di copricapo e ancora con il ritratto di Ontani, come divinità in stato di nirvana. Nondimeno sono elementi scultorei gli accessori: portarotolo a foglia di fallo e portasapone a foglia d'ontano.

La stanza da bagno di Tullia, anch'essa opera dell'ingegno di Ontani e dell'opera esecutiva del ceramista Vassallo, è invece intonata al tema marino, in omaggio all'elemento femminile e alla sensualità, pertanto le pareti sono rivestite da mattonelle in azzurro e bianco sagomate con il tipico andamento zigzagante a “V” che ricorre tra i motivi preferiti dall'artista, decorate da tritoni ed ermafroditi alati a rilievo e concluse da una sequenza di creste d'onda blu. Sono, infine, sempre di Vassallo, e tipicamente vietresi nella dominante cromatica, le mattonelle bianco e verde ramina con disegno della foglia d'ontano positivo-negativo, dipinto o a rilievo, che rivestono la cucina in muratura, e gli altorilievi con trionfi di elementi naturalistici e pinocchi fiammeggianti che ornano il profilo in legno della grande cappa soprastante.¹⁰²⁶

Di Venera Finocchiaro sono invece molte plastiche a tuttotondo e a rilievo disseminate nella casa, come la scultura *Vulcano Sacro et Profano*,¹⁰²⁷ inserita nello spazio antistante una finestrella e protetta all'esterno da una grata, che, con le sue creaturine antropomorfe inserite in un paesaggio

¹⁰²⁵ Ripr. in MARANIELLO 2008, *VillinoRomAmor*, pp. 24 e 25.

¹⁰²⁶ Ripr. in MARANIELLO 2008, *VillinoRomAmor*, p. 30.

¹⁰²⁷ Ivi, p. 4.

vulcanico-infernale, richiama certe rappresentazioni scenografiche del Purgatorio, ricorrenti nelle edicole votive del centro antico di Napoli, o come la maschera-fontana ontaniana sul muro esterno della casa, tempestata da un'infinità di occhi variopinti,¹⁰²⁸ o ancora la sopraporta *Volo a MontOvolo con IrisIride et LeonOrco*,¹⁰²⁹ che fa parte di una serie di bassorilievi caratterizzati dal profilo mistilineo traforato, tra cui alcuni dischi come il *Piatto del Pianto*, il *Piatto del Petto e del Putto* o *Piatto del Petit Pettiroso* (fig. V.33).

Infine sono opera della Bottega Gatti i rivestimenti in maiolica, turchese e rosa, e i sanitari, nei medesimi colori, di un altro bagno,¹⁰³⁰ con piastrelle dal profilo simmetrico mistilineo, simili a balaustri, decorate sulla superficie monocroma da figurette orientaleggianti, tratte dai disegni del maestro dipinte a dominante di giallo. Come pure della manifattura faentina è un servizio da tavola in maiolica, con piatti decorati su disegno di Ontani a colori smaglianti e oro e pezzi da portata ugualmente decorati, ma dalla foggia non convenzionale, arricchita da elementi plastici simbolico-figurativi, in bella mostra sui ripiani di un *trumeau* del soggiorno.

Molte altre opere ceramiche popolano questo spazio, essendo nate appositamente per esso oppure essendovi state destinate dall'artista, magari non in pianta stabile, ma di passaggio, tra una mostra e l'altra, proprio nel caso di Ontani stesso, che non ha fissa dimora in questa casa, ma la occupa temporaneamente, tra una meta e l'altra, pur vivendo qui costantemente nella sua fantasia, essendo a questo luogo associate le sue origini e la sua famiglia.

V.4.2.4 Futurismi e avanguardismi

Negli oltre due decenni di sodalizio ceramico-artistico con la Bottega Gatti l'opera di Ontani non fa soltanto tesoro dell'eccellenza tecnico-esecutiva delle maestranze faentine, ma assorbe anche l'atmosfera densa di storia e di cultura dello storico opificio, dialogando, per il tramite di Davide Servadei, con il ricco patrimonio del passato ceramico conservato nelle prestigiose raccolte locali e soprattutto con i gloriosi trascorsi della manifattura, documentati dalle collezioni del Museo della Bottega Ceramica Gatti, ivi inclusa la vicenda futurista, di cui il fondatore Riccardo è indiscusso protagonista. Sotto tali influenze alcuni aspetti della creatività del maestro bolognese, di più o meno consapevole radice futurista, trovano una felicissima espressione ceramica, così come era accaduto nel secolo scorso agli artisti Balla, Dal Monte, Benedetta e allo stesso poeta Marinetti.

A proposito di quest'ultimo lo storico del teatro Giovanni Antonucci sottolinea che «Ontani [...] ha di Marinetti il gusto della provocazione e insieme quello dell'invenzione, dove coniuga gioco e simbolo, kitsch e autobiografia, concettualismo e citazionismo».¹⁰³¹ In effetti, l'artista

¹⁰²⁸ Ivi, p. 2.

¹⁰²⁹ Ivi, p. 28.

¹⁰³⁰ Ivi, p. 47.

¹⁰³¹ SACCOCCIO-GUERRA 2014, p. 115.

ripercorre alcuni tracciati già segnati dal Futurismo e in primo luogo la valorizzazione della produttività alto-artigiana nel più ampio panorama delle sue manifestazioni, con un'intenzionalità che si avvicina all'utopia della *Ricostruzione futurista dell'universo*. Come Balla e Depero, infatti, Ontani condivide l'istanza di recuperare il patrimonio delle conoscenze tecniche artigianali, rinnovandone però dall'interno le proposte creative, attraverso lo stimolo fornito dalle nuove soluzioni formali e decorative inventate dall'artista, seppure, nel suo caso, la sapienza tradizionale artigiana è utilizzata con esclusiva finalità estetica, pertanto circoscritta all'opera d'arte unica e disgiunta dalla dimensione funzionale dell'oggetto d'uso. Posizione quest'ultima derogata nel solo caso del design delle opere d'arredo¹⁰³² e di complemento all'architettura che l'artista elabora per la sua eclettica residenza d'arte di Vergato, la quale, d'altra parte, ha i connotati concettuali di una casa d'arte futurista, come quella concepita ad esempio da Balla a Roma e adorna di ogni categoria di manufatti e partiti ornamentali creati dall'artista e dalle sue familiari.

Inoltre le arti a cui ricorre Ontani, e nello specifico la ceramica, sono utilizzate dall'artista, così come avviene per i Futuristi, coll'intenzione di incidere sulla sfera emotivo-immaginativa del fruitore attraverso la suggestione prodotta dalla relazione apparenza-titolo-significato. È di chiara ascendenza futurista, infatti, la spiccata abilità di Ontani di incanalare la propria fantasia creativa sul doppio binario dell'immagine e della sua titolazione, cosicché l'opera si configura allo stesso tempo come entità visiva e linguistica – circostanza già osservata a proposito della sua elaborazione grafica del testo scritto – e la sua duplice natura risponde alle medesime regole di sincretismo e spiazzamento, con il frequente ricorso ad allitterazioni, giochi di parole, doppi sensi o a “parole-baule”, ossia termini che ne contengono altri, così come a rebus e a immagini stratificate, dotate di plurime valenze simboliche. A questo proposito il critico d'arte Gianfranco Maraniello¹⁰³³ parla del potere magico della nominazione di Ontani, nel senso che riconosce nel maestro bolognese una sorta di demiurgo, che plasma la realtà per mezzo della materia duttile del linguaggio e che, attraverso la designazione delle proprie creazioni con originali neologismi, che violano le norme

¹⁰³² Ivi incluso il letto *Helioendimio* disegnato dall'artista e prodotto da Formitalia (cfr. par. V.4.3).

¹⁰³³ «Come l'Alighieri con il volgare, Ontani riformula la lingua con cui dare forma o pelle alle proprie produzioni e all'esperienza che le occasionano. I suoi calembour sono varchi nelle geometrie delle definizioni, effrazioni nei recinti della logica e di quella semiologia che ha confortato le svolte linguistiche delle neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta. Ontani non fa della lingua un sistema, non cerca rifugio in una presunta coerenza del logos, non si contiene in truismi, statement o tautologie. Lontano dalla fiducia analitica o concettuale, premoderno *in vece* che postmoderno, accoglie la lingua come l'infante, l'*infans*, ossia come colui che ancora non sa o non può parlare, e comincia a sperimentare il mondo linguisticamente e, così facendo, gli dà forma. Lo riconduce a classificazioni, ma i suoi elenchi sono confutazioni di ciò che indicano. La lingua di Ontani è, infatti, metonimica e scivolosa, familiare e, insieme, alloglotta; produce una continua deviazione dall'irriflessiva consuetudine, rivela mondi dentro il mondo, apre varchi come accade ai lapsus che muovono dentro la scoperta dell'inconscio» (MARANIELLO 2008, pp. 20-21).

della logica e della semiologia, trasferisce, come avviene nel battesimo, un'anima alle proprie opere e ne fa delle personificazioni di se stesso.

Questo dato manifesta una stretta vicinanza con le “parole in libertà” dei futuristi e, in particolare, con alcuni esperimenti formali e linguistici delle ceramiche futuriste, frutto di argute invenzioni lessicali e di inedite associazioni di entità oggettuali. Ne sono esempio il vaso-scultura *Aerovaso* di Fillia (1932), il boccale in forma di bullone del 1931 che Farfa intitola *Bevibullone* (o *Bullonvaso*)¹⁰³⁴ o alcune «immagini-boutade»¹⁰³⁵ di Bruno Munari, tra cui una serie di “animali immaginari”, nati nel 1929 da commistioni di specie diverse – e perciò in stretta similitudine con gli *ibridoli* ontaniani – come l'*Asinopavone*, e, sempre di Munari, «alcune successive fantasiose figurine, apparentemente costruite con elementi meccanici; e ancora gli oggetti “assurdi”, inattese associazioni fra linguaggio e mondo delle immagini, secondo una tecnica che ha analogie con il Surrealismo»,¹⁰³⁶ come l'arguta *Tassa delle imposte* del 1933-34 (fig. V.34), una tazza munita di ante di finestra.

Familiarità di ispirazione a questi artefatti rivelano una quantità di oggetti della produzione ceramica di Ontani alla base dei quali vi è invariabilmente una componente verbale, che non è mai tautologica, in quanto rimanda per associazione a qualcos'altro e perciò produce una relazione tra contenuti logicamente incoerenti. Vale come esempio, tra gli altri, il *girotondo GugliElmo Marconi Tell* (1996) (fig. V.35), in cui si vede il volto di Ontani con la divisa da guardia svizzera, un elmo in testa e sopra una mela, che ricorda Guglielmo Tell; da una parte la scritta «GUGLI» (che si completa, appunto, con «elmo» e diventa «GUGLIELMO») e dall'altra la lettera «M» seguita dalla raffigurazione di un arco e dalla sillaba «NI» (e dunque «MARCONI»); inoltre, la cornice è formata da una catena di cornette telefoniche, allusione all'invenzione del fisico bolognese.

L'artista fa risalire la propria tendenza alla “visualizzazione” del linguaggio all'influenza su di lui esercitata dal libro di Michel Foucault *Le parole e le cose* (1966), secondo il quale nella storia si sono succedute diverse strutture nascoste – *episteme* rinascimentale, classica, moderna e strutturalista –, costituenti schemi d'ordine inconsapevoli e impersonali della conoscenza, del discorso e del pensiero dell'uomo, pertanto il *lògos* può soltanto rappresentare o interpretare il mondo secondo un modello a priori, ma non spiegarlo razionalmente. Al contempo Ontani riconosce il proprio precoce interesse per l'avanguardia futurista, la lettura de *Il Teatro Futurista Sintetico* di Marinetti, la profonda ammirazione per Giacomo Balla – a suo parere non adeguatamente valutato dalla critica e dalla ricerca –, la conoscenza diretta di Bruno Munari, intervenuto alla sua mostra del 1970, al Centro Culturale San Fedele di Milano, e poi incontrato presso lo studio dell'artista/designer, che nell'occasione fece dono al giovane Ontani di un suo libro-opera.

¹⁰³⁴ Ripr. in SBORGI 1989, p. 137.

¹⁰³⁵ CRISPOLTI 1982, p. 329.

¹⁰³⁶ SBORGI 1989, pp. 140-141.

Sicuramente, se lo sguardo dell'artista per un verso omaggia e reinterpreta la poetica futurista, nondimeno esso si proietta arditamente avanti nel futuro, con la lungimiranza di colui che, in netto anticipo sui tempi, è capace di intuire e prefigurare fenomeni di là da venire della cultura e della società. Di questo talento visionario di Ontani sono testimonianza almeno tre atteggiamenti praticati avanguardisticamente dall'artista ed entrati nel giro di alcuni decenni con prepotenza nella dimensione contemporanea del costume in conseguenza dell'imprevedibile diffusione della tecnologia informatica e della multimedialità. Questi aspetti sono: il nesso tra immagine e parola, che è acquisito alla pratica corrente della comunicazione multimediale fondata, appunto, sulla costante associazione di forme verbali e iconografiche; l'ossessiva esposizione narcisistica della propria immagine, riproposta infinitamente a partire dal 1969 come immagine fotografica (*tableau vivant*) e poi anche negli altri *media* per mezzo di calchi anatomici e inserti fotoceramici, che si riverbera nella consuetudine odierna del *selfie*, tramite la quale l'individuo comune tende compulsivamente a riprodurre e "condividere" pubblicamente la propria immagine, caricandola di valenze e *status* diversi; infine, la sincronica rappresentazione di elementi provenienti da ambiti geografici, storici e culturali diversi, in grado di proporre al fruitore dell'opera un viaggio virtuale, nel quale sia possibile percorrere qualsiasi direzione nello spazio e nel tempo e raggiungere qualsiasi territorio, del tutto analogamente a quanto accade nella navigazione web, rispetto alla quale tuttavia Ontani attiva un rigoroso filtro estetico, che protegge l'utente dal rischio di incorrere «nell'inquietudine del brutto [o] nella provocazione del repellente»,¹⁰³⁷ che invece non risparmiano i navigatori della rete, tanto quanto il pubblico dell'arte contemporanea.

V.4.3 Conversazione con l'artista Luigi Ontani

Atelier dell'artista, Studio Canova, Via delle Colonnate 27, Roma, 18 dicembre 2015

Francesca Pirozzi Nel 1975 Filiberto Menna scrive a proposito dell'Arte Concettuale: «ciò che conta è il procedimento mentale che sta a monte dell'operazione, mentre non è particolarmente rilevante che questo procedimento venga comunicato con parole pronunciate verbalmente, con parole scritte, con fotografie, film, oggetti, e così via». ¹⁰³⁸ Questa dichiarazione mi sembra particolarmente calzante al suo approccio artistico, sia per la molteplicità dei linguaggi espressivi da lei sperimentati, sia per la delega del procedimento manuale esecutivo ad altri e dunque per l'identificazione dell'agire artistico con il momento dell'ideazione. Cosa ne pensa?

Luigi Ontani Mi sembra un punto di vista critico molto preciso, esemplare. Io ho conosciuto

¹⁰³⁷ «Egli può così ripercorrere tutte le esperienze, le tecniche le poetiche degli ultimi trent'anni del secolo appena concluso, le problematiche anche più ardue e impegnate [...] senza ricorrere a quelle soluzioni, oggi particolarmente in voga, che risolvono l'inquietudine del brutto, la provocazione del repellente» (J. NIGRO COVRE, in BARILLI 2000, p. 25).

¹⁰³⁸ MENNA 1970, p. 10.

Menna e ero presente durante un incontro al Palazzo delle Esposizioni¹⁰³⁹ in occasione del quale si era riunita, potrei dire, una collettività di presenze appartenenti alla convivialità di quegli anni, penso fossimo ai primi degli anni Settanta. Fu divertente perché di Emilio Prini – accanto al quale mi trovavo – intervenne al dibattito esprimendosi, appunto, non con parole, ma per mezzo del suono di un sax.

Per quanto mi riguarda, quello che io ho tentato, e tento tutt'ora, di esprimere è una pertinenza secondo le idee, quindi è evidente che io abbia una convinzione concettuale, che ho nutrito anche di letteratura.

FP Nei suoi primi lavori degli anni Sessanta, come gli *Oggetti pleonastici* o *La stanza delle similitudini*, lei esprimeva una forte componente di manualità che nell'evolversi del suo linguaggio sembra aver sempre più delegato ad altri, con risultati via via più complessi e raffinati dal punto di vista tecnico-esecutivo. Vorrei sapere se il rapporto diretto e, in qualche modo, anche ludico coi materiali e con la pratica del “costruire” l'opera oggi è del tutto assente nella sua arte o, in caso contrario, se esso sussiste in che cosa si esplica?

LO Per me il piacere del fare si esplica da sempre nel dipingere e, anche se nella mia arte di oggi il significato e la forza che possono essere attribuiti alla pittura sono relativi, quello del dipingere resta il mio agire più “dilettantesco”, che ho svolto e vorrei svolgere, anche nel presente, di più ancora. I miei inizi sono, appunto, gli *Oggetti pleonastici*. Partendo da una formazione da autodidatta, ho realizzato questi oggetti, che chiamai proprio “oggetti”, perché non erano né sculture, né design, né pittura. Li realizzavo con la scagliola, dipingendoli a tempera e li ho ancora al villino RomAmor. Gli *Oggetti pleonastici* e la cosiddetta *Stanza delle similitudini* appartenevano a una dimensione del fare o del giocare, del ludico, della continuità, del “dopolavoro”, nel senso dell'estendere a un tempo molto lungo una dimensione di distrazione-concentrazione, che era dovuta anche alla mia condizione, che tutt'ora mi compiaccio di segnalare come “provinciale”, o forse meglio, solitaria, cioè fuori da un contesto di stimolo diretto da parte della cultura e dell'arte, ma piuttosto a distanza, per mio nutrimento e mia curiosità. In seguito, nella convinzione di poter fare meglio, ho cercato il rapporto con l'arte cosiddetta ornamentale e con l'alto artigianato, con la consapevolezza di non applicarmi in una pratica del fare, in quanto in questi ambiti, sia che riguardino la maschera, sia che riguardino certi mestieri, come il vetro, la cartapesta o la ceramica, c'è una tale virtuosità e capacità in chi li esercita per tradizione, che non avrebbe senso per me intraprendere un percorso di personale apprendistato. Quando però si tratta di dipingere, io dipingo, non demando a qualcun altro che esegua per me la preparazione o che mi aiuti, non ho assistenti vari, il che saprebbe già di

¹⁰³⁹ Nel 1973 Filiberto Menna fu coordinatore della X Quadriennale d'arte di Roma, in occasione del *finissage* di una delle cinque mostre della quale, si tenne un incontro tra la critica, gli artisti e il pubblico durante il quale Emilio Prini suonò il sax.

produzione. Anche se poi, in alcuni contesti, io ho una produzione prolifica, in quanto il rapporto con la ceramica, in particolare, si presta moltissimo ad avere una proliferazione, una “moltiplicazione di pani e pesci”, tanto per usare una parabola.

FP A tal riguardo, Luciano Marucci nel corso di un'intervista¹⁰⁴⁰ le ha posto la seguente domanda «La manualità è delegabile?» e lei ha risposto: «sì, nella qualità della mediazione della generosità delle parti a favor delle Arti». Può dirmi qualcosa di più sulla sua posizione in merito, anche in considerazione della sua consuetudine a menzionare puntualmente l'esecutore delle sue opere?

LO Come dicevo, appunto, non è possibile che svolga io stesso certe dimensioni del fare, o perlomeno non ho quella convinzione, è più che evidente: soffiare un vetro è impossibile; fare ceramica è possibile, in quanto ha dei tempi più lunghi, però è ancora più favorevole condurla, perché mi permette di estenderla, di precisarla, di completarla, di raffinarla, proprio sfruttando il tempo lungo che è proprio di questa tecnica e materia. Sarebbe ingenuo che io mi mettessi lì in prima persona a fare quella cosa, ma non si tratta di demandare per comodo, è che proprio ho rispetto della qualità del fare delle persone con le quali collaboro. Questa è anche la ragione per la quale mi preoccupo di riportare il nome dell'artigiano, oltre al mio, nelle didascalie delle opere e sono molto disturbato quando nel catalogo si trascura questo dato o si dimenticano – come è purtroppo accaduto in una mostra sulle maschere – i ringraziamenti a tutti quelli che hanno reso possibile il mio lavoro. Perché è un dare-avere, che credo arricchisca entrambi.

Le mie collaborazioni nascono nel campo della fotografia già negli anni Sessanta, proprio perché, come si usava – non come oggi che tutto è estremamente disinvolto –, si chiedeva a qualcuno di scattare una foto, così da assecondare il concetto di avere un certo punto di vista, come fare un autoscatto, cosa che ho fatto ogni tanto per eccezione e tutt'ora faccio. Negli anni Settanta ho avviato le collaborazioni in campo ceramico e negli Ottanta nel vetro, a Murano, poi ci sono anche le maschere e la cartapesta. Come eccezione ho potuto svolgere anche ulteriori rapporti in altri paesi, ad esempio non è così noto che abbia fatto delle cose in Sri Lanka negli anni Ottanta, poi anche nei decenni successivi, ossia maschere di legno ad Amblangoda,¹⁰⁴¹ con una delle due grandi famiglie dedite a questa produzione, poi svanita.

Perciò io continuo a dire che non sono un fotografo e non sono un ceramista. Però, ad esempio, nel rapporto coi fotografi – soprattutto per una complicità, potrei dire una simbiosi, se non proprio per delle affinità amichevoli, come è stato per Cesare Bastelli all'inizio, o in questi anni con Maurizio

¹⁰⁴⁰ MARUCCI 1998, p. 276.

¹⁰⁴¹ Nello Sri Lanka sussiste da sempre la tradizione di intagliare maschere nel legno dell'albero localmente conosciuto come *Kaduru* (*Nux Vomica Stychnos*), che è particolarmente leggero e facile da lavorare. Amblangoda è una località della costa occidentale nota per l'arte di realizzare maschere in legno dipinte di demoni, usate in cerimoniali allo scopo di esorcizzare lo spirito del male e ripristinare le condizioni di benessere.

Valdarnini – il lavoro nasce da una mia scelta, esercitata con distacco e pertinenza, sebbene in accordo con il fotografo e in considerazione di quello che lui riesce meglio a esprimere.

Ho scelto comunque di non avere tante collaborazioni, se non così specifiche nei territori del prestigio di quell'artigianato, pertanto c'è sempre una convinzione selettiva da parte mia, che mi porta anche a evadere determinati rapporti o inviti che mi vengono dall'esterno quando non ne sono convinto. In questo periodo ad esempio mi accade spesso che mi chiedano di fare dei gioielli. Io ho fatto dei gioielli senza farli, nel senso che ho fatto alcune spille, come simulacro della mia immagine, per mio logo e distinzione, ma non ho pensato di sviluppare anche questo settore.

FP Lei ritiene che i mezzi espressivi da Lei di volta in volta individuati siano effettivamente neutrali rispetto al significato affidatogli, oppure che ciascun *medium* sia anche portatore di un suo contenuto e, in questo caso, quali caratteristiche estetiche e tecniche della materia ceramica la attraggono o la interessano maggiormente?

LO La motivazione concettuale del mio comportamento, nonostante tutto il mio avventuroso manierismo e il nutrimento di letteratura, è legata a un teorema più o meno concettuale o “concettoso” che, come ho raccontato più volte, si è sviluppato attraverso la maschera. Pertanto da subito, con la cartapesta, la ceramica, il vetro od altro, ho fatto il calco delle mie anatomie, del volto, delle mani, dei piedi, e anche di qualcos'altro, e questo ha a che fare con una possibilità di processualità e di distinzione rispetto all'oggetto in sé tipico di quel materiale. Ad esempio, nel caso dell'ultima mostra¹⁰⁴² alla casa di Morandi sulla montagna – che poi nella valle è il mio paese d'origine, che è Vergato, che si trova di là dal fiume rispetto a Grizzana, che poi da tempo è diventato Grizzana Morandi –, ho portato al limite questa convinzione, perché avendo degli archetipi, che sono questi quadri di grande abilità pittorica, li ho caratterizzati – difatti il titolo stesso lo dice: *NatureExtraMorteAntropomorfone* – proprio perché ho usato anche lì il calco, dando fisionomia alla caraffa o alla bottiglia che dorme o... e anche attraverso le fotoceramiche, che riprendono le mie allegorie e mitologie... come dire, da una proiezione scultoria di grande abilità ceramica, pur considerando che potrebbero essere anche più anonimi nella distinzione che ho dato al mio viaggio di identità, invece sono stigmatizzate da elementi, appunto, anatomici, che mi riguardano un po' come un'impronta.

FP Lei ha fatto ricorso alla ceramica già nei primi anni Ottanta e da allora mi risulta che abbia intrattenuto almeno quattro collaborazioni con artigiani italiani della ceramica: Ferdinando Vassallo nel territorio di Salerno, Venera Finocchiaro di Roma, Marco Appicciafuoco di Castelli e Davide Servadei della storica Bottega Gatti di Faenza. In un caso ho trovato citata anche La Bottega degli Zanni.¹⁰⁴³ Mi racconta qualcosa di queste esperienze?

¹⁰⁴² Mostra *Luigi Ontani incontra Giorgio Morandi*. CasaMondo, Casa Studio Giorgio Morandi, Grizzana Morandi (BO), 2015

¹⁰⁴³ BERTONI-SILVESTRINI 2005, p. 193

LO Pietro Zanni – al quale devo anche la conoscenza di Venera Finocchiaro – aveva e ha tutt’oggi una sorta di bottega a Roma nella quale lavora la cartapesta, realizzando lavori per il teatro e per il cinema legati al grottesco e alla commedia dell’arte. Credo di ricordare che lui avesse imparato il mestiere a Venezia e sicuramente andò anche a Bali ed era pertanto nella mia “mappa di viaggio della maschera”, infatti, ebbi da lui alcune indicazioni per raggiungere gli unici due o tre maestri mascherai delle antiche dinastie tribali familiari di Bali, e così conobbi Ida Bagus Anom e I Wayan Sukarya, che purtroppo è morto in questi giorni e poi suo figlio è diventato, come lui, mio mascherai. Iniziai, appunto, con le maschere in cartapesta e durante la costruzione degli *ibridoli*, ibridazioni di idoli – che in quel periodo erano statue in cartapesta con il mio calco – e in particolare durante la costruzione del *Sagittario* di cartapesta, ci fu un episodio avventuroso: Pietro stava saldando lo scheletro interno in metallo che serviva da supporto alla sagoma in cartapesta e nel corso di questa operazione la paglia che serviva per dare corpo alla scultura prese fuoco. In quel momento era presente Venera Finocchiaro, che è una professoressa e una bravissima ceramista. A partire dai primi anni Ottanta ho avviato una collaborazione ceramica con lei che ha portato alla realizzazione dei *Grilli NapoLeonI CInici*, della *Tribù Tabù* – che sono delle statuine, che stanno a piramide qui sulla parete –, e ancora della *La Pulce di Pulcinella*. Venera ebbe una pausa nella collaborazione con me, in quanto si dedicò alla realizzazione delle ceramiche del Giardino [dei Tarocchi] di Niki de Saint Phalle. Ancora prima, credo, in una ricerca artigianale per la cartapesta andai a Lecce¹⁰⁴⁴, dove ho fatto alcune cose con un laboratorio di cartapesta che realizzava statue sacre. Poi in occasione di una mostra, fui invitato ad Amalfi e quindi andai anche a Vietri, dove conobbi Ferdinando Vassallo, del laboratorio Terraviva, che è stato molto simpatico e creativo e col quale ho fatto anche delle passeggiate archeologiche a Ercolano e altrove. Con Nando ho realizzato – e lui è poi venuto a montarle – le ceramiche dei bagni e della cucina al Villino RomaAmor, che sono tutte ceramiche di quel periodo, giocate su una particolare qualità materica e cromatica, con l’uso del verde ramina. Per me fu anche molto interessante, in quell’occasione, constatare l’influenza che aveva avuto sulla ceramica locale la comunità di stranieri presenti a Vietri nel secolo scorso. Ma il rapporto con Nando svanì nel momento in cui io andai a Faenza e quindi venne meno quell’aspetto anche avventuroso del viaggio e dei tempi lunghi... Avevo anche considerato Deruta... Castelli fu un’eccezione, perché, in occasione della mostra di Pescara *Fuori Uso* [nel 1995], portai a Castelli il calco dei *grilli*, fatto molti anni prima con Venera e dal quale ho

¹⁰⁴⁴ Il Salento vanta un’antica tradizione di produzioni artistiche in cartapesta, prevalentemente di soggetto religioso, che ha nel Barocco la sua epoca d’oro, ma che sussiste tutt’oggi nel mestiere di alcuni artigiani specializzati aventi bottega a Lecce. La scultura in cartapesta prevede una struttura in ferro attorno alla quale si sistemano fasci di paglia del tipo ricciolina, modellati per mezzo di giri di spago, che conferiscono alla statua la sua forma grezza. Successivamente la forma è rivestita con strati successivi di fogli di carta, incollati con colla di farina, a cui si aggiunge solfato di rame per respingere i tarli.

ricavato, trasformandolo, diverse opere, tra cui i *Trentatré Grilli che camminano* in bronzo patinato, che sono esposti qui nell'atelier su quella mensola. Dalla collaborazione con Marco Appicciafuoco di Castelli nacquero questi *Trentatré Grilli* che ho tutt'ora e che in seguito [nel 1996] furono esposti nella mostra¹⁰⁴⁵ al Kunstverein a Francoforte, nella cappella gotica che si trova all'interno del museo, dove feci con Marco le mie mani che sostenevano i Grilli, dandomi così in supporto e creando anche uno spazio-allestimento, con dei gradini. Anche quello fu un bel rapporto, ma limitato a quell'occasione. Con la Bottega Gatti c'è una continuità di lavoro che risale al Novanta. Io sono stato alla Biennale di Venezia nel 1995 e in quell'occasione ho esposto anche le mie prime ceramiche realizzate con la Bottega Gatti. Questo ha indotto spesso nell'errore di attribuire a quella data l'inizio della mia collaborazione con la bottega faentina. In ogni caso quella con la Bottega Gatti è la mia collaborazione più duratura. Inizialmente, e finché è stato possibile, anche dopo l'inizio del rapporto con Davide Servadei, ho mantenuto in essere anche quello con Venera Finocchiaro, anche se la materia che utilizzano è diversa, perché Venera usa un'argilla bianca e Gatti un'argilla rossa. Mi piaceva molto continuare a percorrere entrambi questi sentieri e spero che ciò sia ancora possibile in futuro. Ad esempio avrei voglia di aggiungere delle statuine alla serie *Tribù Tabù* con Venera.

FP Il suo sodalizio con la Bottega Gatti si rinnova quindi oramai da oltre vent'anni. Può dirmi cosa la lega particolarmente a Davide Servadei e alla sua équipe e se c'è qualcosa che invece rimpiange delle collaborazioni precedenti?

LO Vietri, Castelli, Faenza e Roma appartengono a periodi diversi della mia vita e del mio modo di vivere. Per dire: se io vado in India tutt'ora – può sembrare un discorso estraneo alla ceramica – vado perché esiste ancora O.P., che è un fotografo, che ho conosciuto in occasione dei miei primi viaggi in quel paese e col quale ho cominciato allora, che opera all'interno di uno studio di produzione banale, popolare, però fa parte di quella tradizione di grande abilità di fotografia in bianco e nero con pellicola e poi di pittura ad acquerello. Io indico i colori e poi rifinisco, ritocco e completo. Per quanto riguarda la ceramica, con Venera la qualità preminente del lavoro era proprio il “capriccio”: io ogni giorno per mesi, per anni, andavo da lei nella campagna romana e dipingevo con lei le statuine e anche la *Pulce di Pulcinella* l'ho dipinta con lei, con la sua collaborazione. Nel caso della qualità dell’“epidermide” della Bottega Gatti, per me è impossibile [partecipare alla pittura dei manufatti], in quanto, per dire, bisogna valutare lo “slittamento” che può subire il colore quando va in forno, nel senso che, ad esempio, gli occhi possono ritrovarsi più bassi, pertanto è una materia che richiede una tale *magestria* e pratica del mestiere, una tale abilità di esecuzione in tutto, anche nella ripetizione, che per me non ha senso partecipare all'esecuzione. Ed è proprio questa professionalità che mi ha portato a operare la scelta di collaborare con loro

¹⁰⁴⁵ Mostra 1960-1985 *Aspekte der Italienischen*, Kunst Frankfurter Kunstverein, Francoforte, 1986.

nell'ampio ventaglio di possibilità di cui si stava parlando. Venera è da sola: è una ceramista nata, che di suo ha fatto poco, per un eccesso di autocritica; è una professoressa, che ha interrotto la dimensione scolastica per un periodo per me e poi per Niki de Saint Phalle, poi è ritornata all'insegnamento. Quello che lei fa appartiene più a quell'ambito del piacere dilettantesco a cui io posso partecipare, come dicevo prima, anche dipingendo, anche se poi, anche lì, demando o mi limito a ritocchi, invece quello con la Bottega Gatti è un rapporto con una comunità artigianale che mi ha permesso di esprimere quello che è il mio concetto... basta guardare: questi sono i *Grilli NapoLeonIcinici*, che stavano sulla balaustra del Museo [di Capodimonte],¹⁰⁴⁶ realizzati con Venera e questi sono i *Belli n/m Bustini*, che erano in due mobili gemelli, realizzati con la Bottega Gatti, perciò non si tratta di una questione di dimensione dei manufatti, in quanto posso realizzare a Faenza anche oggetti miniaturizzati, si tratta piuttosto della dimensione dello "spartito", ma anche del "parto" del fare, che è totalmente diversa, in quanto l'aspetto di abilità di Venera è più affine alla dimensione artistico-dilettantesca, cosa che con la Bottega Gatti non c'è mai, anche se alcune cose le fa proprio Davide in rapporto diretto con me, oppure, dopo la pensione di Tito, ci sono diversi cosiddetti giovani apprendisti plasticatori, però è sempre un gruppo organico di persone, tant'è vero che c'è la stanza dove si decora e si dipinge, l'altra della tornitura, quella dei forni ecc.

FP Ponti ha scritto che la ceramica conferisce «una quarta dimensione alla scultura»,¹⁰⁴⁷ attraverso l'integrazione di forma, materia e colore. Mi sembra che nel suo lavoro questo principio sia fondante e che non ci sia prevalenza di un elemento, scultorio o pittorico, sull'altro. È così?

LO Beh, di base e per mia convinzione, io ho sempre creduto che la scultura è cromia, e la ceramica ne è un esempio quanto mai significativo. Per me la scultura è colore, intendo colore e può essere anche monocromo, però è colore e questo l'ho constatato prima con la cartapesta e poi col passaggio alla ceramica.

FP Oggi quanta parte della sua produzione artistica è riservata alla creazione in ceramica?

LO Il mio rapporto con la Bottega Gatti, con la quale oggi realizzo le mie opere in ceramica, è un rapporto molto elaborato, in tempi che sono i miei e che sono i loro, molto lunghi, tanto è vero che c'è un costante *work in progress* di cose e, ogni tanto, quasi con un pizzico di ironia, io faccio notare che una certa immagine, un certo biscotto, stanno lì da 10-20 anni.

FP Nella mia visita alla bottega faentina ho notato, infatti, che c'è un ambiente del laboratorio dedicato alla lavorazione delle sue opere, nel quale è conservata una gran quantità di pezzi in terracotta.

LO Quelli che lei ha visto nel laboratorio, sono anche come dei pezzi di ricambio, in quanto non di rado accade che, nel trasferimento delle opere, i corrieri specializzati nel trasporto d'arte

¹⁰⁴⁶ Mostra *Luigi Ontani. Capodimonte*, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli, 2010.

¹⁰⁴⁷ PONTI 1948, p. 24.

rompano qualche cosa, allora talvolta è possibile sostituire degli elementi aggiunti... come nelle *ErmEstetiche*, in cui ci sono degli elementi, come ali, falli, ecc., che possiamo sostituire. Inoltre, anche se io non sono generalmente in una dimensione costretta, nel senso che posso gestire i miei tempi e realizzare i miei progetti nel momento in cui sono pronto – come ora che ho in programma di fare una mostra da Lorcan O'Neill, dove ho esposto altre volte –, ho preso comunque la consuetudine con la Bottega Gatti di mettere in forno due busti, non l'erma completa, proprio perché se [in cottura] si crepa o si rompe il busto di Dante, noi abbiamo immediatamente un altro biscotto, senza dover aspettare i tempi dell'essiccazione della creta o altro. Da lì sono nate le varianti. Io sono suscettibile quando qualcuno mi attribuisce una produzione [seriale], non si tratta di questo, è solo che se si salvano entrambi i busti che sono in forno, io non ho il coraggio di spaccare un meraviglioso busto di biscotto, pertanto ne nasce una variante, e, siccome sono anch'io per un esemplare che abbia una sua seduzione, mi invento a livello simbolico decorativo dei dettagli che lo differenziano dal primo, a volte minimi, perché non può essere una forzatura deformante rispetto alla lampante qualità del primo. Così talvolta il caso vuole che ci sia una sola erma, come per *l'EuropaAlia ErmEstetica d'Europa*, in altri casi si crea invece una coppia, come per le due *Erma dell'Arma*, che facevano da guardia sulle scale della Quadriennale¹⁰⁴⁸ al pannello *CainAbele* e delle due, una pesta il diavolo-angelo, ed è una citazione del San Michele Arcangelo di Guido Reni, che è presente in tutte le stazioni dei Carabinieri¹⁰⁴⁹, mentre l'altra pesta una coroncina di ortiche, essendo la pianta di ortica una rappresentazione simbolica del male. Pertanto ciascuna erma ha una sua variante e una propria identità e sono nate proprio dalla volontà di non distruggere il biscotto, lì dove dalla cottura erano usciti sani entrambi i busti. Ecco anche perché la stanza del laboratorio Gatti che ospita i miei lavori in lavorazione contiene tanti biscotti, perché sono nati in questo modo.

FP Spesso in mostra accanto alle sue sculture sono esposti anche i suoi disegni a china e acquarello che riproducono il soggetto dell'opera oppure alcuni suoi particolari. Si tratta di lavori eseguiti a mo' di progetto in una fase preliminare dell'opera, per fissarne l'idea, oppure nascono come opere a sé stanti o magari in momenti successivi?

LO Nascono proprio come progetto. A volte c'è anche uno "spartito": degli appunti che possono essere mandati ai miei collaboratori via fax o e-mail. Ma quello che io preferisco è che ci sia un progetto grafico, che di solito è un disegno a china e acquerello, che oltre al titolo designa anche l'immagine dell'opera. Pertanto si tratta esattamente dell'idea iniziale, che perciò non può essere separata dall'opera.

FP Volevo, appunto, domandarle a quali codici affida la comunicazione della sua idea al maestro

¹⁰⁴⁸ XIII Quadriennale *Proiezioni Duemila. Lo spazio delle arti visive nella civiltà multimediale*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1999.

¹⁰⁴⁹ In realtà San Michele Arcangelo è considerato il santo protettore della Polizia di Stato, mentre i Carabinieri si affidano alla protezione della Virgo Fidelis.

artigiano incaricato della sua esecuzione e se essa avviene verbalmente, per il tramite di un disegno, di un vero e proprio progetto o di un modello.

LO Come dicevo, c'è sovente accanto al disegno anche uno “spartito”... Il canopo, *l'ermestetica*, il busto, il *belli n/m busto*... nascono in base ai calchi delle mie anatomie e a una trasformazione identitaria che si adegua al soggetto. A volte possono esserci anche degli appunti visivi che intervengono a precisare l'elemento pittoresco decorativo simbolico, come nel caso, qui presente, del canopo dedicato a Galileo Chini e a Galileo Galilei, che essendo un Giano, ha un doppio fronte. Quest'opera nasce per una mostra¹⁰⁵⁰ in omaggio a Chini al Queen's Museum di Bangkok e poi ancora per un evento¹⁰⁵¹ all'Accademia Americana al Gianicolo, dove si dice che Galileo Galilei osservasse il cielo, e difatti nella scultura c'è una gorgiera di lune. In questa occasione ricevetti un gran premio per coinvolgimento di Paola Pivi, che soggiornava all'Accademia. Questa scultura presenta una differenza rispetto ad altre ceramiche in quanto è dipinta a lustro e ciò le conferisce riflessi cangianti. È interessante che per la sua cottura Davide Servadei abbia fatto restaurare e utilizzato un forno degli anni Trenta appartenuto al suo avo, Riccardo Gatti, che dopo il periodo futurista si specializzò, appunto, nella tecnica dei lustri.

FP Può aiutarmi a ricostruire la genesi di una sua opera ceramica? Dopo la fase della pura ideazione quale percorso segue per la reificazione dell'idea nell'oggetto ceramico e in quali fasi del processo è presente in bottega e partecipa alla lavorazione e quali fasi invece affida totalmente alle maestranze?

LO Io credo che sia significativo l'esempio ultimo delle *Nature ExtraMorte Antropomorfe*, in quanto tutti i membri della Bottega Gatti coinvolti in questa impresa creativa – che io ringrazio uno per uno nel catalogo della mostra – hanno espresso al massimo il proprio virtuosismo. Il tornitore ha realizzato le varie sagome sull'esempio e lo stile delle bottiglie morandiane. Io ho portato alcune bottiglie che potessero servire da modello e Davide ha trovato caraffe e altri oggetti [rappresentati nelle nature morte o presenti nella casa-studio di Morandi], come il barattolo di borotalco o i tubetti di colore Lukas. Ad esempio, questo fiore stellare [*Tornello Dei fiOri Stellari*, 2015], che è uno dei pezzi più virtuosistici nell'esecuzione, è nato dalla scoperta di una spiccata abilità nel fare fiori di uno degli storici collaboratori di Davide. Dopo ho notato che Davide si è messo a fare delle riproduzioni di vasetti di fiori déco, cosa che fino a questo momento non aveva fatto, pur lavorando da sempre con questo artigiano. In questo caso poi per fare la foglia d'ontano che scende ispirandosi al dipinto di Morandi, hanno sperimentato con successo l'impiego di un filo metallico

¹⁰⁵⁰ Mostra *Galileo Chini and the colours of Asia*, Queen's Gallery, Bangkok, 2004.

¹⁰⁵¹ Il canopo *Galileo ChiniLei* è stato esposto in occasione delle celebrazioni dei quattrocento anni dalla dimostrazione di Galileo Galilei del suo telescopio sul Gianicolo (*Galileo*, Accademia Americana di Roma, 7-15 aprile 2001). Il 26 maggio dello stesso 2011, a Villa Aurelia, sede dell'Accademia Americana di Roma, a Luigi Ontani (primo artista italiano vincitore) è stato conferito il prestigioso premio McKim.

idoneo a sopportare le temperature del forno.

FP Devo confessare che questo tipo di oggetti mi fa pensare alla porcellana, materia che mi domando come mai lei non abbia mai utilizzato.

LO Perché non ho mai trovato le maestranze adatte. In tutte le occasioni di rapporti con l'area napoletana, dall'epoca di Lucio Amelio sino alla mostra a Capodimonte o al Museo Archeologico e anche negli intervalli di questi rapporti, ho sempre sollecitato la ricerca e il contatto con specialisti in questo settore, purtroppo senza alcun esito.

Le stavo raccontando che in queste ultime ceramiche siamo arrivati a sei cotture: la prima cottura per il biscotto, i colori della maiolica, poi i colori a terzo fuoco, poi le fotoceramiche, poi i ritocchi del colore per ottenere determinate finiture o riflessi, infine, l'oro e il platino e la mia partecipazione è stata costante, cioè ogni volta che Davide è disponibile io lo raggiungo. Pertanto vado avanti e indietro da Faenza, non soggiorno lì, ma faccio delle andate e ritorno. D'altro canto con Davide e la sua bottega s'è creata una complicità di creatività e una confidenza tale che a volte, ammetto, non ci sono quasi disegni, anche per cose monumentali, ci sono diversi appunti al limite dello scarabocchio puerile. In generale quando preparo un disegno di progetto esso è molto elastico nella resa. In passato per il vetro collaborava con me un artigiano di nome Vittorio [Rigattieri] – che purtroppo è morto –, che in mia presenza e d'accordo con me, ridisegnava i miei acquerelli precisando le misure esatte, così da poterle seguire nell'esecuzione del pezzo. Infatti, per quanto riguarda le dimensioni, nel caso della ceramica, le misure degli oggetti derivano per proporzione dal mio calco – per quanto nell'essiccazione e nella cottura esso diventa leggermente più piccolo della scala reale – e rimangono stabilite su questa base. Anche per i vetri utilizzo un calco, che è di ferro, nel quale il vetro viene soffiato dall'alto, da una scaletta, e io sono presente a tutto il processo di lavorazione, quasi dall'alba – arrivo un po' dopo – fino al tramonto, quando il laboratorio chiude. Ricordo Graziella Lonardi, che mi coinvolse e invitò per la mostra a Capodimonte: Graziella venne a Venezia e trascorse una giornata con me a Murano per assistere al mio lavoro ed era molto sorpresa che io seguissi tutte le fasi, perché, in effetti, lì c'è una possibilità di intervento sull'attimo... attorcigli, aggiungi, modifichi... cosa che non c'è nella ceramica, dove una volta chiuso il forno, non resta che attendere. È interessante che siano due processualità diverse.

Parlando di mediazione, prendiamo ad esempio quelle tre maschere, esse nascono da un disegno trasformato nell'arco di anni, che nasce come autoritratto autoironico, perché fa riferimento all'appellativo che mi viene dato di “maestro”, in quanto la parola maestro contiene l'estro e l'astro. Allora, in questo caso, c'è un abile mascheraio che ha fatto una maschera leggendo il mio disegno in modo più tradizionale e più consona alla sua grande *magestria* (le sue maschere sono leggerissime, sono svuotate, ecc.). Nel caso di Made [Sudarsana Lopeng], che è un mascheraio più giovane, che è cresciuto con me, egli, più puerilmente, ha voluto dimostrare che lui mi capisce di più – ed è vero sul piano delle mitologie e dei simboli –, però ha fatto una maschera con una prospettiva veramente

infantile, riprendendo la rosa di venti. Successivamente, per un'altra occasione di ritualità, ho fatto la maschera a forma di tavolozza, così un unico disegno ha fatto nascere questi tre esemplari.

FP È possibile attribuire all'esecutore un margine di libertà creativa nella definizione dell'opera oppure lei ne conserva un controllo totale ed esclusivo?

LO Beh, io non vorrei passare per un dittatore estetico, però a volte, pur nella grande capacità e disponibilità della Bottega Gatti, io chiedo che alcune cose siano fatte da capo. Ad esempio per la resa del colore sono molto esigente e il laboratorio ha sviluppato appositamente per me una tavolozza di colori che hanno anche una specifica denominazione. Questo, d'altra parte, accade anche nei miei rapporti di costume e di vanità. Ad esempio, le calze del Vaticano o le cornici dorate che in un primo momento venivano da Napoli, portavano il mio nome. Non si tratta di un'esclusiva, ma di una predilezione di tavolozza che, per quanto sia aperta ed elastica, manifesta una preferenza dominante, per dire, per il magenta, il turchese, l'oro... Io ricordo che a quel tempo non c'era nessun artista che osasse mettere le cornici in oro e a Roma nelle mesticherie e dagli artigiani non si trovava né un tondo, né un ovale. Io sono andato dagli artigiani del Borgo Pio e ho coinvolto dei tornitori, che da una tavola facevano a scalare tutte le cornici tonde... di realizzare ovali non ne hanno mai avuto voglia. Quando facevo certe immagini che ho ancora a Roma Amor sagomando una forma – come avevo tagliato le carte, i cartoni e le gomme piume negli anni Sessanta –, un artigiano, che non c'è più, a Borgo Pio, mi creava una tavola che aveva il profilo sagomato, frastagliato, e il bordo a mo' di cornice, dorato di zecchino, facendo la base per la doratura con il cosiddetto pappone di scagliola e gesso di Bologna. Queste tavole diventavano il supporto per i miei dipinti a olio, cosicché io dipingevo all'interno, con la cornice già presente a contorno dell'opera. Questo, sebbene esuli dal discorso specifico sulla ceramica, è indicativo, in quanto anche questi rapporti con il mondo dell'artigianato sono stati per me fondamentali, ma non come ricerca di originalità, bensì, al contrario, per resuscitare tradizioni di grande qualità.

Fondamentale, in questo percorso, è stata anche, fin dalla mia gioventù, l'amicizia con Dino Gavina,¹⁰⁵² “domatore” del design razionale italiano degli anni Sessanta: il suo direttore era Carlo Scarpa, tra i suoi amici c'era Castiglioni, che io ho anche conosciuto essendo giovanissimo, e del quale possedevo oggetti già allora.

FP Il suo libro *GaneshaMusa* contiene l'immagine del bozzetto in argilla dell'opera, dalla quale si

¹⁰⁵² Dopo una lunga esperienza nel settore della scenografia teatrale e degli allestimenti, Dino Gavina entra in contatto con Lucio Fontana che lo indirizza al design industriale e lo introduce nell'ambiente milanese presentandogli alcuni protagonisti dell'architettura, come Carlo Mollino, Carlo De Carli, Pier Giacomo Castiglioni e Carlo Scarpa. Nel 1960, Gavina fonda la Gavina S.p.A., assumendo il ruolo di amministratore delegato e chiamando alla presidenza Carlo Scarpa. L'azienda, che si afferma come punto di riferimento e fonte d'ispirazione per moltissime altre case del settore, in Italia e all'estero, si avvale di collaborazioni importanti, come quella con Pier Giacomo Castiglioni, al quale si deve il primo prodotto immesso sul mercato, la poltrona *Sanluca*.

evincono alcune differenze rispetto alla forma definitiva della scultura che fanno pensare a un ripensamento o riformulazione della prima intuizione creativa avvenuto nel corso della concretizzazione dell'idea. Si tratta di un'eccezione o di una prassi abituale?

LO In questo caso, ma anche in tante altre occasioni, compatibilmente con la disponibilità della Bottega Gatti, io ho la possibilità di trasformare l'opera in corso di realizzazione nel momento in cui mi rendo conto che quel primo pensiero, fantasia o progetto, assume un significato ulteriore se opero una modifica. Pertanto la trasformazione non è un adattamento a esigenze tecniche, ma il manifestarsi della possibilità favorevole di esprimere una determinata simbologia, anziché un'altra. Ad esempio in *GaneshaMusa* Cupido ha una precisa valenza simbolica che evidentemente ho trovato preferibile all'idea iniziale. Ecco anche perché parlo di idoli e non ho mai pensato di star facendo una scultura in senso moderno o accademico, sto facendo piuttosto dei totem, degli amuleti, dei feticci e tutto il linguaggio è imbastito su una dimensione sincretica, che mescola tutte le possibili origini e percorsi nel tempo. È evidente che mi sono reso conto che la mia ricerca aveva anche a che fare con l'antropologia o l'archeologia, in tal senso ho avuto l'opportunità e la fortuna di scegliere dei rapporti di collaborazione che mi consentono di estendere questo mio desiderio senza confini, per loro qualità e anche per mia convinzione.

FP La resa in grande dimensione delle sue sculture ceramiche è sicuramente uno degli elementi di maggiore impatto e rappresenta un valore aggiunto all'opera per le implicite qualità tecnico-esecutive. D'altro canto anche nella fotografia il realismo dimensionale ha giocato un ruolo importante nella sua ideazione creativa. Questa sua esigenza espressiva sembra aver trovato piena manifestazione in ceramica nelle opere realizzate in collaborazione con la Bottega Gatti. Si tratta di una competenza particolare di questo laboratorio che le ha dato modo di "pensare" più in grande?

LO Indubbiamente con la Bottega Gatti ho avuto la possibilità di dare concretezza al mio concetto di non-scultura, nel senso di totem o maschera, in una dimensione monumentale, che però si è andata sviluppando nel tempo. Quando, dopo le altre collaborazioni in ceramica, sono andato da Davide Servadei, le prime proposte che ho portato sono state le erme. L'idea della forma dell'erma era nata con Venera per una mostra, che poi non si fece, dal barone Sprovieri a piazza del Popolo, dove, tra l'altro, Burri, De Dominicis e altri hanno fatto delle mostre. Il tema era il centrotavola, che io avrei fatto diventare il "centrostanza"... qualcosa che ho fatto e che non ho fatto, che vorrei ancora fare... allora lì ci fu una vicenda che farei meglio a non raccontare, ma ci fu un incidente: dopo anni di formulazione di ceramica, un giorno dietro l'altro con Venera, io avevo fatto dei sopraporta a misura delle nicchie della galleria, ma, come talvolta accade in ceramica, i nuovi forni ruppero tante cose, così la mia mostra, infine, non si fece... Tornando alla Bottega Gatti, le prime erme furono concepite in due parti, con il busto separato dalla parte inferiore del corpo, così da poter essere cotte in due forni separati. Questo modo di procedere era dettato inizialmente dalle

dimensioni dei forni, che non erano abbastanza grandi da accogliere l'opera intera. Questa circostanza però ha coinciso anche con un "teorema" – per darci importanza lo definiamo così – che mi ha permesso di cambiare identità al soggetto sostituendo il busto, oltre ad alcuni elementi simbolici aggiunti. Pertanto il fatto che la scultura sia composta da due parti permane tutt'ora, benché i forni che hanno oggi sarebbero sufficientemente grandi da cuocere l'erma tutta d'un pezzo: continuiamo a lavorarla in due pezzi, in quanto questo è divenuto un carattere distintivo, proprio perché è il busto fondamentalmente che rappresenta l'identità, e questa è anche la ragione per la quale in fotografia, ho rappresentato Dante, Pinocchio, Leonardo, Raffaello ecc. solo nel busto.

Quando ho scelto un archetipo, come ad esempio il canopo o l'erma, ciò mi permette di trasformare il soggetto a seconda delle mostre e delle mete, quindi ad esempio quando ho esposto a Monaco¹⁰⁵³ ho fatto l'erma *zARAtbustrAsso*, in omaggio a Nietzsche e Picasso, così come in occasione di Europalia 2003 a Bruxelles¹⁰⁵⁴ ho realizzato *EuropAlia ErmEstetica d'Europa* e quando ho esposto a Berna¹⁰⁵⁵ ho fatto la *BernErmEtica*, o ancora il *Trumeau Alato*, che è stato esposto a Capodimonte, ogni volta che prende parte a una nuova mostra vi è l'aggiunta di un libro con fotoceramica, come "alibi" del luogo, quindi quando ho esposto a Torino ho presentato il libro dedicato a Gozzano e a Calvino.

FP A proposito del *Trumeau Alato*, ho notato che in alcune sue opere ceramiche esistono taluni rimandi al patrimonio storico ceramico faentino conservato al MIC e in altre prestigiose raccolte locali, penso, appunto, al settecentesco *trumeau* in maiolica, realizzato dalla manifattura Ferniani, o al grande altorilievo ottocentesco con Caino e Abele dei fratelli Collina o ancora al famoso *Corteo orientale* di Francesco Nonni e Anselmo Bucci. Si può dire che la frequentazione della Bottega Gatti e delle collezioni faentine abbiano fornito al suo lavoro, oltre che le risorse tecniche necessarie alla realizzazione dell'opera, uno sguardo più ampio sulla cultura ceramica, offrendo spunti anche alla sua creatività?

LO Davide e io andammo, in effetti, in visita a un magnifico palazzo, un po' decadente, della famiglia Ferniani e vi erano tantissime ceramiche e in particolare il rilievo di *Caino e Abele*, cui io ho fatto anche delle pose fotografiche souvenir, un po' manierate, proprio per poi sviluppare il mio *CainAbele*, con una mitologia autobiografica, pertanto l'albero diventa un ramo di ontano – che fa riferimento anche a *Il Ramo d'oro* di Frazer, quindi l'*Alnus Aurea* – e c'è anche una Medusa sul frontone, in quanto c'è una leggenda – io mi sono nutrito da sempre di letture che riguardano la

¹⁰⁵³ Mostra *Installationen in der historischen Räumen*, Museum Villa Stuck, Monaco di Baviera, 1996.

¹⁰⁵⁴ Mostra *Il nuovo rit-ratto d'Europa - Identità dell'arte italiana degli ultimi 40 anni*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 2003.

¹⁰⁵⁵ Mostra *Luigi Ontani: BernErmEtica*, Kunsthalle, Berna, 2012.

magia e l'esoterismo, però senza essere troppo didascalico – che dice che è pericoloso per i ceramisti rappresentare la Medusa¹⁰⁵⁶ e io ho intenzionalmente messo la Medusa nel timpano del Pantheon che racchiude la scena. Il tema della Medusa l'avevo già realizzato anche in fotografia per una mostra¹⁰⁵⁷ a New York intitolata, appunto, *MadeUsa*. Quindi si po' dire che ci sia stata, come lei dice, una citazione-omaggio all'eccellenza storica ceramica faentina, in questo caso come anche in quello del *Trumeau Alato*, ma c'è anche un elemento molto preciso di continuità che è la figura del plastificatore, in quanto quando io andai per la prima volta alla Bottega Gatti, nel Novanta – ed è stato lì per tanto tempo – vi lavorava Tito, che aveva in precedenza lavorato per i Ferniani, pertanto io avevo un rapporto diretto con Tito, oltre che con Davide. Inoltre, il *trumeau* fa parte di un mio desiderio di fare un ambiente-stanza, che poi non ho mai realizzato e del cui progetto ebbi modo anche di parlare col critico di architettura e design, che mi sostenne in occasione dello scandalo del *Grillo Mediolanum* a Milano¹⁰⁵⁸, e che mi aveva trovato un appiglio con una produzione di design, ma per me era difficile affrontare una serialità in modo così raziocinante.

FP A proposito, si è mai occupato di design?

LO No, non ci sono mai riuscito, nel senso che quando sono stato raggiunto da inviti in tal senso, si sono sempre rivelati degli equivoci o dei fallimenti ed è esemplare a tal riguardo lo scandalo del vaso di Alessi-Mendini, che è un falso, che io non ho mai autorizzato e del quale non ero inizialmente neppure a conoscenza. Erano passati dieci, quindici anni ed ero così infastidito che non ne ho potuto più, così quando ho visto il mio nome in mostra all'Ara Pacis¹⁰⁵⁹ sono intervenuto e il vaso mi è “volutamente” caduto di mano, per la qual cosa – enfatizzata dall'esposizione dei cocci in una teca – invece di chiedermi scusa, mi hanno penalizzato facendomi pagare ottantamila euro di spese legali, cosa ignorata da tutti e che trovo onestamente di un'estrema arroganza e

¹⁰⁵⁶ La mitografia intorno al personaggio della Medusa e ai suoi disgraziati rapporti coi ceramisti fu alimentata a partire da un tragico incidente occorso al ceramista Ferruccio Mengaroni, autore di un grande tondo con la testa della Medusa che ornava l'atrio d'onore della Villa Reale di Monza alla Biennale del 1925, il quale rimase schiacciato dal suo manufatto durante le operazioni di installazione dell'opera.

¹⁰⁵⁷ Mostra *MadeUSA*, Sperone Westwater, New York, 1994.

¹⁰⁵⁸ Nel 1996 l'architetto Italo Rota, assessore alla Qualità Urbana del Comune di Milano, incarica Ontani di realizzare una mascotte per la città. La scultura presentata, intitolata *Grillo Mediolanum*, ribattezzata *Bagonghi* dalla stampa, è in maiolica con la faccia di Leonardo, un panettone per cappello, la *Merda d'artista* di Piero Manzoni come ponpon, il palco della Scala sul corpetto, gli scudetti di Milan e Inter sulle spalle, un piede di porco per ricordare la Scrofa Lanuta, simbolo di Mediolanum, un uovo d'oro in una mano che rimanda al Piero Della Francesca di Brera e all'uovo di Lucio Fontana e una copia dei Promessi Sposi nell'altra. L'opera è violentemente contestata in consiglio comunale – il commento di Formentini è: «È uno sgorbio che non può aspirare a rappresentare la nostra città» – e suscita polemiche feroci che portano alle dimissioni dello stesso Rota. Esposta in una piazza della città, ne viene rimossa per volere popolare ed è acquistata da un collezionista milanese.

¹⁰⁵⁹ Mostra *Dall'infinitesimo all'infinito*, Ara Pacis, Roma, 2009.

superficialità. D'altro canto per un verso avrebbe potuto trattarsi anche di un atto di ossequio, se l'autore però l'avesse presentato come il suo vaso realizzato in omaggio a Ontani. Diversamente Mendini, nella sua invasività, aveva deciso di coinvolgere cento designer e artisti internazionali per “dare la pelle” al suo vaso e, a mia insaputa, fece riprodurre un mio tondo dipinto a olio su un fondo nero, assolutamente inadatto ed estraneo peraltro al mio sentire. Quello che ancora mi domando è quali siano i criteri legali per cui una macchina può chiamarsi *Picasso* o un oggetto ha un tale nome d'artista... quando penso a questo episodio tendo a diventare paranoico! Fu molto deludente, perché, pensi, che negli anni Ottanta l'architetto Francesco Moschini – che era molto bravo e curava delle mostre nelle quali creava dei gemellaggi tra un'artista e un designer o architetto – non a caso mi invitò a esporre le mie prime maschere fatte a Bali assieme a Mendini¹⁰⁶⁰ e questi fece dei *tableau vivant* in omaggio a me, come si farebbero dal punto di vista della moda, quindi c'era inizialmente un rapporto cordiale, che in seguito si è sviluppato anche in occasione del mio intervento per la Metropolitana di Napoli.¹⁰⁶¹ Lì ho voluto rappresentare una mitologia degli scugnizzi, realizzandone i calchi dei volti con il coinvolgimento degli studenti dell'Accademia di Belle Arti, quindi con una partecipazione anche indigena. Ho voluto dare così plasticità al mosaico, che io ho richiesto di eseguire in modo tradizionale, come ho fatto anche a RomAmor, coinvolgendo Costantino [Aureliano Buccolieri], però con i volti in ceramica, realizzati in collaborazione con la Bottega Gatti. Per me è stata un'esperienza molto bella, ma allo stesso tempo deludente, in quanto l'architetto Mendini, con la “tribù” dei suoi allievi, mi disse che avrebbero messo dei materiali nuovi nell'intorno, mentre invece hanno messo dei mosaici industriali *inqualunque*. Per fortuna io avevo circoscritto il mio mosaico con una cornice dorata, guardando ai bordi, che sono tipici di un tardo déco, che si trovano nella deliziosa piazzetta, che il progetto ha un po' violentato con le sue molteplici presenze. Nel mio caso, secondo il mio modo di procedere, mi sono guardato attorno e ho osservato l'integrità di questa piazzetta ancora incantata e il cui stilema o elemento distintivo, artigianale, decorativo, erano questi bordi facenti da cornice alle finestre che io ho trasformato in ceramica dorata, semplicemente aggiungendo la mia foglia di ontano e questo ha protetto questa immagine che si vede sulle scale. L'aspettativa nel rapporto col design era che io facessi un mosaico industriale, mentre io ho richiesto che venisse eseguito in modo tradizionale artigianale e questo è un esempio del mio “difficile” rapporto col design.

¹⁰⁶⁰ Mostra *Alessandro Mendini / Luigi Ontani – Duetto*, A.A.M., Roma, 1982.

¹⁰⁶¹ La Stazione Materdei della Metropolitana di Napoli, inaugurata nel 2003, è stata realizzata su progetto dell'architetto Alessandro Mendini, che ha firmato anche l'intervento di riqualificazione della piazza Scipione Ammirato, in cui la stazione è ubicata. Luigi Ontani vi ha realizzato un mosaico con rilievi in ceramica che sovrasta le scale, intitolato *Spulcinellando, Sguazzando, Scugnizzando* (2002), che rappresenta il mare in cui “sguazzano” creature fantastiche, scugnizzi napoletani e un Pulcinella con il volto dell'artista. Nella stazione vi sono, inoltre, opere di Sandro Chia, Sol LeWitt e altri artisti.

Oppure ho fatto il letto *Helioendimio* [1986], che è un'unione tra Eliogabalo e Endimione, del quale ho il prototipo qui da me al piano superiore. Si tratta di un'edizione limitata [99 esemplari firmati e numerati], in legno intagliato ricoperto da sfoglia d'oro e d'argento. Purtroppo non lo feci con Gavina, perché in quel periodo non ci vedevamo – ci siamo incontrati invece tantissimo negli ultimi anni – lo feci invece con Camilli [Formitalia] a Pistoia, con l'etichetta Mirabili ed è stato esposto in una mostra¹⁰⁶² a Benevento.

FP Ha dedicato il Canopo *Galileo Chini* Lei al ceramista fiorentino che come Lei ha viaggiato e vissuto in Oriente. Trovo che alcuni tratti particolarmente sontuosi della sua opera ceramica, come l'impiego dell'oro o dei lustri, rimandino all'eleganza delle ceramiche Liberty di Chini. Che cosa dell'opera o della figura di Chini l'ha particolarmente affascinata o ispirata?

LO Il mio rapporto con Chini non è tanto legato al suo lavoro di ceramista, ma piuttosto, come ha ricordato, alla sua esperienza di viaggio in Siam. Infatti, negli anni Novanta, io fui invitato dalla Silpakorn University di Bangkok – fondata come scuola delle arti dall'italiano Corrado Feroci, naturalizzato thailandese col nome di Silpa Bhirasri e considerato come colui che ha portato l'arte moderna in Siam – per interessamento della professoressa Kanokwan – che successivamente ha scritto un testo molto interessante sul catalogo della mia mostra di Gent,¹⁰⁶³ coinvolta da me e che, più recentemente, ha sposato Luciano Gerini, erede di un colonnello italiano, che fu anch'egli alla corte del re del Siam –, la quale si interessava di studiare le personalità italiane che avevano frequentato la corte thailandese e veniva pertanto sovente in Italia per la sua ricerca, e non solo all'Orientale a Napoli. Dopo che mi ebbe contattato venne a prendermi al villino RomAmor e andammo insieme a vedere le opere di Chini a Porretta Terme, Montecatini e poi a Viareggio, dove incontrammo la figlia dell'artista, Paola.

A Bangkok i professori artisti dell'Università Silpakorn erano già allora interessati al video e a forme d'espressione moderne, pertanto il mio interesse per le fonti dell'artigianato, e della maschera in particolare, li lasciò piuttosto perplessi e sorpresi. La mia ricerca mi condusse anche a distanze notevoli da Bangkok, quasi ai confini con la Malesia, dove trovai il maestro [Song Srithaweeekun] col quale ho fatto le ombre thailandesi, che sono ora appoggiate sul finestrone, che era un tempo il varco d'ingresso per le statue di Canova. Trovai in quella occasione anche dei maestri mascherai e tentai, inoltre, di visitare la casa che era stata di Galileo Chini, ma non fu possibile in quanto era abitata.

FP Nelle sue biografie è spesso sottolineato il suo precoce interesse per il movimento futurista e per Marinetti. Di certo il futurismo ha valorizzato la ceramica e molte ceramiche futuriste sono titolate dagli autori con nomi originalissimi, talvolta basati su neologismi o giochi di parole, come

¹⁰⁶² Mostra ... *O luna tu...*, Museo ARCOS, Benevento, 2005.

¹⁰⁶³ Mostra *Genthara*, S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst), Gent, Belgio, 2003-04.

nel caso della geniale tazza munita di ante che Bruno Munari intitola *Tassa delle imposte*. Cosa ritiene di aver ereditato e metabolizzato dell'esperienza artistica del futurismo e cosa in particolare ha trasferito alla sua produzione ceramica?

LO A tal proposito le voglio mostrare questo oggetto [*Bottiglia OnomasticaPleonastica*, 2015] che ho inserito nella modesta cucina economica di Morandi in occasione dell'ultima mostra. Si tratta della tipica bottiglia di Morandi, con un ovale a fotoceramica che mi ritrae con un uovo sulla montagna di Montovolo, e sulla sommità della bottiglia vi è questa confezione da dieci uova, ottenuta dal calco di quelle in cartone pressato. Negli anni Sessanta ho fatto gli *Oggetti Pleonastici* totalmente inutili – dei quali conservo delle foto ricordo, che utilizzo come feticci o gioielli – allora la mia memoria era per il Futurismo e non vorrei sembrare ambizioso nel dirlo, nel senso che le radici di simpatia del movimento andavano a quella formulazione totalmente inventata delle geometrie e del colore, in particolare a Balla – che non è stato, secondo me, ancora totalmente chiarito nella sua grandezza e libertà linguistica –, tanto è vero che nelle letture di mia formazione di quegli anni vi era *Il Teatro Futurista Sintetico* di Marinetti. Quindi, da una parte c'è l'aspetto avanguardistico comportamentale performativo del futurismo, che a quel momento non dico che fosse proibito, ma, scaricandolo di costrizioni ideologiche – con tutto il rispetto per ogni tipo di illusione – io poi volutamente ho chiamato *tableau vivant*, proprio per distanziarmi da una certa “ginnastica” della *performance*, e dall'altro anche l'oggetto-scultura, espresso attraverso gli *Oggetti Pleonastici*. Quando, nel gennaio del Settanta, fui coinvolto dai gesuiti e feci la mostra¹⁰⁶⁴ – le foto della mostra furono fatte a Vergata in uno spazio datomi in prestito da amici – nel Centro Culturale San Fedele a Milano, che era un enorme ambiente – per la cui chiesa Nicola De Maria ha da poco realizzato un affresco¹⁰⁶⁵, del quale si è parlato in questi giorni a Torino in occasione della presentazione di un video – fra i visitatori, miei testimoni ideali e sostenitori, erano presenti Fabbro, Dorfles e Munari, oltre a Toselli, che conoscevo e frequentavo già. Bruno Munari mi invitò al suo studio e io conservo un libro che lui mi regalò e dedicò, col filo che attraversa il foro delle pagine. Poi non l'ho più visto. Devo dire che non giustifico mai la mancanza di informazione o la pseudo-ignoranza, pertanto io conoscevo e non conoscevo, perché nella mia formazione, che ha avuto come città di riferimento Bologna, ma anche Milano e Torino, anche prima ancora, durante il servizio militare, avevo visto a Torino il Gruppo Zero¹⁰⁶⁶ che mi aveva molto attratto, ma allora la mia convinzione era quella di poter percorrere il mondo dell'arte in un modo avventuroso, evadendo l'accademia, evadendo

¹⁰⁶⁴ Mostra *Luigi Ontani*, Centro Culturale San Fedele, Milano, 1970.

¹⁰⁶⁵ Nicola De Maria, *Coloris Gaudium*, affresco, Chiesa di San Fedele, Milano, 2015.

¹⁰⁶⁶ Nato in Germania alla fine degli anni Cinquanta ad opera di Otto Piene, Heinz Mack e Gunther Uecker, il Gruppo Zero si diffonde rapidamente come un movimento di respiro internazionale, coinvolgendo anche artisti italiani, come Bruno Munari, Piero Manzoni, Lucio Fontana, Arnaldo Pomodoro, Paolo Scheggi, nel segno di una rottura definitiva con i dogmi dell'arte e i principi dell'attività pittorica tramandati fino ad allora per ripartire appunto da zero.

anche l'aspetto drastico, straordinario, della cosiddetta arte povera, in quanto io non ho mai avuto questa convinzione di fare dell'arte povera, anche se l'uso del cartone o altro ha creato un frainteso, quella era la possibilità di esprimere una creatività senza niente... Dorfles per la Pasqua del Settanta mi mandò una lettera-invito per una mostra a Roma, che poi purtroppo non si fece, e il suo era già un punto di vista critico diverso da quello di Barilli – che è stato il mio esegeta –, in quanto si incentrava su una lettura etnologica, archeologica e antropologica delle diverse origini di questa accumulazione e contaminazione di stilemi che io faccio, riferendomi alla linguistica e al libro di Foucault *Le parole e le cose*. Perché lo stilema del ritaglio, del profilo, della ripetizione non era altro che la visualizzazione di concetti linguistici e questo mi permetteva, e mi permette tutt'ora, di giocare, ibridando.

FP Per Pablo Echaurren, che come lei frequenta la Bottega Gatti, la scelta di collaborare con Servadei è scaturita proprio dal suo appassionato interesse per il Futurismo e quindi dalla fascinazione su di lui esercitata dai trascorsi futuristi della bottega, anche su di lei le ascendenze futuriste della fabbrica faentina hanno esercitato una particolare fascinazione?

LO Io penso che la Bottega Gatti rappresenta una “densità” del tempo, che si percepisce in tutto ciò che circonda e “circuisce” colui che partecipa a quel luogo. Negli anni Davide Servadei ha anche composto un piccolo museo, che quando io andai inizialmente non c'era, sebbene abbia visto subito il servizio da caffè fatto da Gatti su disegno di Balla... io, d'altro canto, abitavo a via Margutta, ma sicuramente frequentando la bottega ho avuto un chiarimento e uno stimolo fondamentale, tanto dall'impronta futurista, quanto dagli esiti successivi della ricerca di Riccardo Gatti.

La qualità non solo specifica del mestiere ma anche culturale di Davide Servadei per me è stata fondamentale, nel senso che è stato lui a rimettere in gioco il rapporto della bottega col mondo dell'arte. Il padre, pur essendo una persona di altissima qualità, ha percorso più una produzione domestica. La svolta ha avuto inizio con la realizzazione, su incarico del Comune, dell'opera di Burri. Poi tra i primi ad andare a Faenza c'è stato Paladino, che secondo me esprime proprio la qualità primitiva della terracotta, e dopo sono venuti tanti altri...

Io ho un timore, che Davide è riuscito a evadere – non vorrei essere critico, visto tutto il rispetto e l'ammirazione che nutro per lui e per i suoi collaboratori – ed è che questo stilema, che io ho portato credo con lui a una certa esaltazione del colore, della qualità, della virtuosità del fare ceramica a Faenza diventi un elemento che congiunge tanti artisti, un segno artigianale che dà forma e idea a più artisti, seppure diversi tra di loro. Non vorrei usare dei paragoni offensivi... Io ho cercato, anche nella confidenza con Davide, che ciò non avvenga, perché l'idea del calco, della grandezza monumentale, di quel tipo di materia-colore, dei lustri... hanno sicuramente generato un seguito, condizionando il gusto, così come avviene quando taluni personaggi fanno di un elemento di invenzione uno stilema di un'epoca, che poi brulica in tutto. D'altro canto, sono stato

contattato da altre produzioni di ceramica, che hanno quella caratteristica di alta qualità, come ad esempio la Ginori o la Lenci, ma ho rifiutato, proprio perché il loro approccio tende alla produzione, e io non ho mai avuto la convinzione e l'intraprendenza di fare anche una produzione "domestica".

FP Qual è il lavoro o la serie di opere realizzate nella Bottega Gatti che ricorda con particolare piacere per il risultato finale conseguito o per l'avventura del percorso di realizzazione?

LO *GaneshaMusa* è stata l'opera più complessa, non solo per me, ma anche per la bottega, in virtù della dimensione e anche della ricchezza e varietà della decorazione del mantello, con l'impiego di tecniche diverse, come l'ingobbio. Ho imparato che, come anche nei vetri – che c'è un tipo di vetro "scavo", che ricorda i vetri dell'archeologia – così in ceramica, l'ingobbio dà una finitura opaca. Infatti, lo abbiamo usato anche in qualcosa che qui non c'è [*Merendina di Nonna Caterina*, 2015], e che è un mio omaggio alla mia nonna Caterina, che era una leggenda locale,¹⁰⁶⁷ ed è un pane e delle focaccine tipiche indigene, le tigelle, come delle piccole crescentine, che abbiamo fatto con l'ingobbio. Lo stesso ingobbio lo abbiamo usato per la pelle dell'elefante ed è una tecnica che io ho imparato proprio per *magestria* di Davide Servadei. Quella è stata dunque l'esperienza più complessa, ma io sono pronto anche a fare altro... però avrà notato che queste ceramiche così speciali, anche per la dimensione, come è successo nel caso del *GaneshaMusa* o del *NapoLeonCentAurOntano*, che stanno in prestito al MIC, non trovano purtroppo una meta, nonostante tutta la fortuna e il privilegio di cui godo. Questo comunque non è un vero e proprio freno. Vorrei ad esempio in occasione della mostra di Lorcan, riuscire a fare delle cose nuove e diverse... ma ci sono fantasie che poi non vengono mai alla luce.

FP Ha in progetto o in lavorazione un nuovo lavoro ceramico?

LO Come dicevo, io avrei molti desideri, avrei anche voglia di fare degli altri idoli, ho quaderni pieni di titoli di cose che non ho fatto e non farò mai. Infondo l'avventura morandiana è appena conclusa, quindi c'è anche, non dico un intervallo, perché c'è sempre una continuità... Mi piacerebbe completare quel progetto intenzionale di ambiente-stanza di cui fa parte il *trumeau*.

FP Potrebbe anche essere un omaggio al Salottino di porcellana di Capodimonte...

LO Beh, in occasione della mostra a Capodimonte fu per me un'esperienza emozionante partecipare a quel luogo¹⁰⁶⁸ con *La Pulce di Pulcinella*, che non era mai stata esposta a Napoli... Mi piacerebbe molto sviluppare il tema ambientale, anche attraverso l'elemento mattonella. Ricordo

¹⁰⁶⁷ Nell'intervista ad Antonio Gnoli di Repubblica, l'artista racconta: «Mio padre e i suoi fratelli lasciarono l'Italia. Forse era il 1929. Nonna Caterina li accompagnò al treno. Portava con sé un grande pane, incoronato da una miriade di tigelle. Nel pane aveva nascosto una bandiera rossa» (ONTANI-GNOLI 2015).

¹⁰⁶⁸ In occasione della mostra *CapoDioMonte*, Ontani espone la sua scultura ceramica *La Pulce di Pulcinella*, realizzata con Venera Finocchiaro, nel Salottino di Porcellana di Maria Amalia di Sassonia nella Reggia di Capodimonte, disponendola al centro dell'ambiente, su un "mare" di plissé di seta blu Ratti di Como ricamata in Abruzzo.

che fui invitato a rappresentare l'arte italiana in Portogallo e fu un'occasione per vedere gli *azulejos*. Mi piacerebbe sviluppare un progetto in cui realizzo questa ceramica dipinta. Anche se, oltre che nell'aspetto della fotoceramica, ho già sperimentato la tipologia della ceramica da rivestimento: nelle mattonelle del bagno del villino RomAmor – realizzato con la Bottega Gatti e mai completato in alcuni dettagli e decori – sono stati trasferite manualmente, non con fotoceramica, su mattonelle sagomate a forma di clessidra, delle immagini mie di viaggio, come delle piccole mitologie, dei capricci eseguiti ad acquerello. Dunque, anche in questo caso, non le ho dipinte io, proprio perché, come dicevo, questa tecnica della ceramica Gatti non mi permette una libertà manuale, bisogna essere degli esecutori fedeli e infallibili, pertanto rispetto chi lo sa fare meglio di me.

FP A proposito del processo ceramico Fausto Melotti dichiara di non amare questo *medium* perché: «C'è un super-regista che è il fuoco, che ti monta alle spalle e alla fine dirige lui le operazioni. Per quanto tu faccia, alla fine una virgola ce la mette lui e questo a un artista darà sempre fastidio». Nella sua ceramica mi risulta che nulla sia affidato al caso e che la certezza del risultato sia garantita da lunghe sperimentazioni a priori, come avviene per la ricerca di particolari colori o finiture superficiali. Ha mai avuto la tentazione di affidare l'esito di un suo lavoro alla casualità delle trasformazioni che avvengono nel forno?

LO Al contrario, a me questa indeterminazione non dà alcun fastidio. Con tutto il rispetto per Melotti – che ho anche conosciuto e incontrato a via San Sebastianello, dove abitava negli ultimi anni, per merito di Luciano Pistoï, e le sue ceramiche sono meravigliose, le ho viste anche in una collezione privata qualche giorno fa e ho avuto anche il piacere di comporle su una lunga mensola, assieme a quelle di Fontana e di Leoncillo – è un discorso sulla mediazione che mi riguarda tantissimo. Anche qua dietro ci sono alcuni vetri, ad esempio l'*ElefanteInfante* o il *Vanitas*, che è la Vanità del Vaso, che esposi nella stanza della Guggenheim a Venezia su Canal Grande¹⁰⁶⁹ su invito di Luca Massimo Barbero... Tornando alla mediazione, è evidente che sempre nella conduzione dei miei rapporti di collaborazione io ho un'accettazione, cioè se la fantasia e l'idea del progetto è favorevole a uno sviluppo, a una trasformazione, se quel processo lavorativo artigianale crea delle sorprese io sono aperto ad accoglierle. Il caso della ceramica Gatti è esemplare, perché ad esempio proprio sull'idea dell'*ibridolo*, io ho desiderato dare una iridescenza a lustro, del tipo di lustro in uso nella Bottega, che – ormai non è un segreto, perché lo dice anche Davide da anni – si ottiene mettendo nel forno le unghie dei cavalli, a ogni modo, nel forno il riflesso può diventare magenta, come turchese e l'enigma è proprio questo, ed è molto bello che ciò avvenga e poi c'è quella battuta spiritosa di Jean Cocteau che a qualcuno che gli chiede in caso di incendio cosa salverebbe risponde: «io salverei il fuoco». Quindi è un punto di vista diverso rispetto al concetto del fuoco di Melotti. In verità io salverei tutti e quattro gli elementi, perché si ritrovano alla base delle materie

¹⁰⁶⁹ Mostra *VetriEtereieTeroclit*, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 2006.

che uso. Ad esempio per fare le maschere thailandesi si utilizza una materia della quale non mi è stata rivelata la composizione, ma ha un'apparenza *ceramicosa*, come laccata, e ha una composizione a base di conchiglie, incrostazioni e anche della cartapesta... come si è resa conto, in questo mio viaggio, sembra che io non voglia distinguere tra la ceramica e altre materie e rapporti che ho cercato.

V.4.4 Conversazione con il ceramista Ferdinando Vassallo

Casa-studio dell'artista, Montecorvino Rovella (Salerno), 2 novembre 2016

Francesca Pirozzi Dove si trovava il tuo laboratorio ai tempi della prima collaborazione con Luigi Ontani, a Vietri?

Ferdinando Vassallo No, abbiamo sempre lavorato qui a Montecorvino Rovella.

FP Frequentava altri ceramisti nella zona oltre a te?

FV Nel 1984, quando ho avviato la mia collaborazione con Luigi Ontani, io ero in società con un altro ceramista, nel laboratorio Terraviva, questi tuttavia non prese mai parte al lavoro con Luigi. In breve i rapporti col mio socio si deteriorarono e la società fu sciolta l'anno successivo, mentre con Ontani la collaborazione proseguì per diversi anni. Naturalmente, si trattava di lavori piuttosto saltuari, anche a causa della distanza e delle difficoltà per raggiungere da Roma il mio laboratorio. Spesso si legge che Ontani ha fatto ceramiche a Vietri, in realtà non è esatto, in quanto ha sempre lavorato solo qui con me, a Montecorvino Rovella.

FP Quanto è durata la tua collaborazione con lui?

FV All'incirca una decina d'anni, dal 1984 fino al 1995.

FP Durante le sue visite, lo hai accompagnato anche in giro nel territorio?

FV Sì, a volte il viaggio era l'occasione per fargli visitare i dintorni molto belli e ricchi di storia. Una volta lo portai a Paestum e conservo qui appesa al muro una bella fotografia scattata in quella giornata. Lui era molto interessato all'archeologia e alla storia antica del territorio. Aveva un grande amore e una profonda conoscenza della cultura greca, come di quella orientale.

FP Mi racconti come e quando è avvenuto il tuo incontro con Ontani?

FV Luigi tenne una mostra alla galleria Lapis/Arte di Ableo [Carmine Limatola] a Salerno e in quella occasione ci conoscemmo. Successivamente Luigi tornò a trovarmi, accompagnato da Ableo, perché invitato a partecipare alla mostra *Amalfi Arte*, che si tenne nel 1984 negli Arsenali di Amalfi. Luigi era reduce da un grande successo ottenuto alcuni mesi prima alla Biennale di Venezia, dove aveva esposto il suo arciere centauro in cartapesta. Arrivarono da me il lunedì mattina, chiedendomi di realizzare alcune ceramiche per la mostra, la cui inaugurazione era prevista per il sabato seguente. Naturalmente gli dissi subito che i tempi erano troppo stretti e pur essendo io abituato a fare salti mortali, quello che mi chiedevano era un salto mortale triplo!

FP Che opere doveva realizzare in quell'occasione?

FV Doveva fare un castello... Lì per lì andammo in laboratorio e io gli preparai alcune sfoglie di argilla, sulle quali lui disegnava delle sagome che io avrei poi ritagliato. Alcune andavano incrociate a due a due ed erano perciò predisposte per incastrarsi una nell'altra, così da sostenersi all'impiedi, altre invece erano fornite di un piede posteriormente. Inoltre, le sagome dovevano essere smaltate su ambo i lati. Mi misi subito al lavoro per preparare le lastre e per farle asciugare nel più breve tempo possibile, con il calore dell'asciugacapelli, con il forno acceso aperto... quando furono cotte le dipinsi a ingobbio, così da sottoporle a una sola cottura, applicando i colori che lui mi aveva indicato. Qualcosa del genere l'ho fatta anche per Achille Perilli. Comunque riuscii a sfornare i lavori il sabato pomeriggio, a caricarli nella mia auto e a portarli ad Amalfi, appena in tempo perché fossero allestiti per l'inaugurazione che era prevista per le 19,00.

FP Dopo questa esperienza un po' rocambolesca come è proseguito il vostro rapporto di lavoro?

FV Dopo Luigi è tornato da me per realizzare alcuni vasi per la Fondazione Alinovi, uno dei quali, mi risulta essere stato acquistato dal Guggenheim di New York. Erano vasi a forma d'uovo che riproducevano su un lato il volto dell'artista. Lo stesso Ontani mi portò un calco in plastica del proprio viso, dal quale io ricavai la forma in argilla che inserii nel vaso. Al collo del vaso c'era una corona di foglie. Ne abbiamo fatti sette. Io li preparai, cotti e smaltati, e lui con la matita disegnò il decoro direttamente sullo smalto crudo, variandolo sui diversi esemplari. Su quei disegni io eseguii il dipinto a maiolica. Uno di questi vasi rimase a me, un secondo rimase a biscotto e non fu ultimato, così io in seguito lo smaltai di bianco, gli altri cinque presero strade diverse e, come dicevo, mi fu detto che uno era arrivato al Guggenheim New York.

FP Ti sei occupato dei rivestimenti in piastrelle maiolicate del villino di Ontani, sono tue le ceramiche dei due bagni e della cucina dell'artista? Mi racconti come sono?

FV Per la cucina ho realizzato le mattonelle di rivestimento con il motivo della foglia d'ontano, ne ho ancora alcuni esempi qui da me. Alcune piastrelle sono state decorate a pennello, mentre altre a rilievo. I colori usati sono stati il bianco e il verde ramina. Per la cucina abbiamo anche fatto dei fregi a bassorilievo, con il tema del Pinocchio che si brucia i piedi. Per il bagno di Luigi ho realizzato in ceramica, oltre ai rivestimenti, anche il lavandino, il vaso con il volto di un negretto, la cassetta di scarico con un cigno e il viso di Luigi. Molte piastrelle sono state ornate con rilievi ottenuti con il solito procedimento: Luigi disegnava le sagome direttamente sull'argilla, io poi le ritagliavo e ne modellavo i volumi a bassorilievo. Il bagno della sorella è stato fatto, invece un motivo a onde, celeste e bianco, tipico di Luigi. Per la casa non ho realizzato altre plastiche decorative.

FP Lavoravi da solo per lui?

FV Sì, ho sempre realizzato da solo i lavori per Luigi.

FP Sono tue anche le uova pineali?

FV Sì, nel 1994-95 ho realizzato queste uova molto grandi, per le quali Luigi si era già rivolto a Faenza senza successo. Io, come avrai capito, amo le avventure, perciò non mi lasciai scoraggiare

dalle notevoli dimensioni. Dopo alcuni tentativi falliti, mi ingegnai per evitare che le uova si rompessero in cottura e riuscii nell'intento. Le uova iniziali, che erano rotte, però dovevano servire per rappresentare la nascita dei Dioscuri. Così preparai la plastica per le figure dei gemelli e cercai Ontani per fare in modo che venisse a verificare e concludere il lavoro. Non riuscii più a rintracciarlo. Lasciavo i miei messaggi alla segreteria che mi rispondeva con la sua voce: «Sono altrove. Messaggiate!» Così ho ancora qui le tre o quattro uova rotte. Con Luigi ci siamo rivisti a Napoli, in occasione della sua mostra *CapoDioMonte*, ma oramai lui lavorava da anni solo con la Bottega Gatti, anche perché per lui era indubbiamente più funzionale anche negli spostamenti da Roma o da Bologna. Poi l'ho visto ancora a Roma, quando ha fatto la mostra alla casa-museo dello scultore Andersen.¹⁰⁷⁰

FP Avete parlato del significato simbolico della scultura?

FV A volte Ontani mi ha dato una spiegazione dei soggetti che intendeva rappresentare, ma generalmente per me il significato appariva evidente a partire dal titolo dell'opera. Quello che mi ha particolarmente affascinato della sua arte è stata, infatti, la sua capacità di combinare, in un connubio perfetto, le parole, e quindi il titolo, con la rappresentazione, cioè con i simboli e le immagini scelte, cosicché nel titolo è contenuta l'opera.

FP Come avveniva il trasferimento a te della sua idea? Ti forniva disegni o cosa?

FV Come ti dicevo, quando era possibile Luigi disegnava direttamente sull'argilla o sulla terracotta smaltata dandomi indicazione sui colori, in altri casi mi portava i suoi disegni già colorati che io riportavo in ceramica.

FP Ti restano modelli, prove, disegni di progetto, foto o altro di questi lavori?

FV Avevo dei bozzetti e dei disegni, ma purtroppo sono stato raggirato da uno pseudo-gallerista salernitano, che ha approfittato della mia buona fede e me li ha chiesti in prestito e non mi sono più stati restituiti.

FP Ti lasciava la possibilità di inventare oppure era rigido nell'esecuzione della sua idea?

FV Nella nostra collaborazione io mi sono sempre rigidamente attenuto alle sue indicazioni e ho tenuto da parte la mia creatività per rispettare al meglio il suo linguaggio e le sue idee. Naturalmente nel modellato ad esempio inevitabilmente viene fuori la mano del plastificatore, ma ciò può accedere inconsapevolmente. Anche nel dipingere la scelta dei colori era rigidamente controllata e cercavo di rispettare quelli che lui mi indicava, ma lì dove il bozzetto era un dipinto a olio oppure ad acquarello, essendo in ceramica la gamma cromatica diversa, poteva esserci un margine di variazione tollerabile. Ad esempio il verde ramina, naturalmente l'ha trovato qui e l'ha apprezzato moltissimo, al punto che ancora l'ultima volta che ci siamo visti mi ha fatto i complimenti per le mattonelle della sua cucina.

¹⁰⁷⁰ Mostra *AnderSenno.Sogno* al Museo Hendrik Christian Andersen di Roma nel 2013.

FP Dal punto di vista personale cosa ti ha lasciato quest'esperienza?

FV Ho collaborato con diversi artisti, ma indubbiamente il rapporto con Ontani si colloca in un ambito a parte. La sua forte personalità carismatica e l'originalità assoluta della sua arte mi hanno arricchito e affascinato. Ci siamo spesso trovati d'accordo su determinati principi, ma senza che questo venisse più di tanto esplicitato a parole, direi piuttosto che tra noi si è stabilito un *feeling*, una sintonia particolare. Tuttavia nella mia produzione artistica, ho continuato sulla mia strada, senza risentire della sua influenza stilistica.

Bibliografia citata

- APPELLA 2010: G. APPELLA, *Ceramica e scultura. La bottega Gatti di Faenza*, Roma, Edizioni della Cometa, 2010
- BARILLI 1993: R. BARILLI (a cura di), *Idea Aida del Vero Diffida: opere di Luigi Ontani, 1980-1995*, catalogo, Verona, Galleria dello scudo, 1993
- BARILLI 2000: R. BARILLI, *Cilieglia pinealita*, catalogo, Milano, Mazzotta, 2000
- BARILLI 2003: R. BARILLI, *Colore&Ceramica, con Ontani sulla via delle Indie*, in «l'Unità», Roma, 16 novembre 2003
- BERTONI-SILVESTRINI 2005: F. BERTONI - J. SILVESTRINI, *La ceramica italiana del Novecento*, Milano, Electa, 2005
- BIFFI GENTILI 1991: E. BIFFI GENTILI (a cura di), *L'apprendista stregone*, catalogo, Milano, Greco, 1991
- BIFFI GENTILI 1998: E. BIFFI GENTILI, *Ontani maiolicato*, in «Artigianato tra arte e design», n. 28, Cinisello Balsamo, gennaio-marzo 1998
- BOJANI 1986: G.C. BOJANI, *Fra l'idea e la tecnica*, in «Faenza», n. I-II, Faenza, 1986
- BOJANI 1987: G.C. BOJANI (a cura di), *Riccardo Gatti. Ceramiche*, catalogo, Faenza, 1987
- Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, 2009
- BONITO OLIVA 1979: A. BONITO OLIVA, *La Trans-avanguardia*, in «Flash Art», nn. 92-93, Milano, ottobre-novembre 1979
- BORNETO 2017: E. BORNETO, *Ugo la Pietra. Ceramiche mediterranee*, in «EspoArte», <https://www.espoarte.net/arte/ugo-la-pietra-ceramiche-mediterranee/>, pubblicazione 9 giugno 2010, consultazione 30 ottobre 2017
- BUSCAROLI 2014: B. BUSCAROLI, *Bottega Gatti, l'avventura della ceramica*, in «Arte», n. 493, Milano, 2014
- CASALI 2009: C. CASALI, *Ceramica futurista: l'esperienza di Gatti a Faenza*, in «Il giornale della ceramica», Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, 2009
- CELANT 1977: G. CELANT, *Ambiente/Arte del Futurismo alla Body Art*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977
- CRISPOLTI 1982: E. CRISPOLTI (a cura di), *La ceramica futurista da Balla a Tullio D'Albisola*, catalogo, Firenze, Centro DI, 1982
- CRISPOLTI 1986: E. CRISPOLTI (a cura di), *Il Futurismo in Romagna*, catalogo, Rimini, Maggioli Editore, 1986
- DAL SASSO 2017: D. DAL SASSO, *Dialoghi di estetica. Parola a Ugo La Pietra*, in «Artribune», <http://www.artribune.com/arti-visive/2017/01/intervista-ugo-la-pietra/>, pubblicazione 28 gennaio 2017, consultazione 2 novembre 2017
- DIRANI-VITALI 2012: S. DIRANI - G. VITALI, *Botteghe d'arte ceramica a Faenza dal 1945 al 2000*, Faenza, Edit Faenza, 2012
- DORFLES 1984: G. DORFLES *et al.*, *Artecotta*, Milano, Società Editrice Kata, 1984
- FABBRI 1925: G. FABBRI, *L'università Futurista e d'Avanguardia*, in «L'Impero», Roma, 4-5 agosto 1925
- FABBRI 1928 a: G. FABBRI, *Un ceramista d'avanguardia*, in «L'Impero», Roma, 7 aprile 1928
- FABBRI 1928 b: G. FABBRI, *Faenza futurista*, in «L'Impero», Roma, 10 novembre 1928

- FABBRI 1997: L. FABBRI, *Luigi Ontani. Ermestetiche*, Faenza, I Quaderni del Circolo degli Artisti, 1997
- FILLIA 1929: FILLIA, *Notiziario*, in «La Città Futurista», n. 1, Roma, 1929
- FIORONI 1995: G. FIORONI, *Venti ceramiche di Giosetta Fioroni per William Shakespeare*, catalogo, Roma, Il Torchio Romano, 1995
- GALLIANI 2015: M. GALLIANI, *Il racconto di Luigi Ontani*, video, 2015
- GAUDENZI 2006: E. GAUDENZI, *Novecento. Ceramiche italiane. Protagonisti e opere del XX secolo*, vol. 1, Faenza, Faenza Gruppo Editoriale, 2006
- GINNA 1916: A. GINNA, *Il primo mobilio italiano*, in «L'Italia Futurista», Firenze, dicembre 1916
- GIUPPONI 2012: I. GIUPPONI, *Oggetti pleonastici e "buone cose di cattivo gusto"*, in «Il Fatto Quotidiano», Roma, 27 gennaio 2012
- GUIDI 1996: N. GUIDI, *Nelle terre di Kokalos*, catalogo, Roma, 1996
- MARANIELLO 2008: G. MARANIELLO (a cura di), *Luigi Ontani (Gigante3RazzeEtà7ArtiCentAuro, Tribù Tabù [d]ei Grilli Balinesi sulla ragnatela di Bambù, VillinoRomAmor)*, catalogo, Bologna, MAMbo, 2008
- MARUCCI 1998: L. MARUCCI (a cura di), *Dialettica globale tra identità e alterità*, in «Hortus», n. 21, San Benedetto del Tronto, 1998
- MENNA 1967: F. MENNA, *Il Futurismo e le arti applicate. La "Casa d'arte italiana"*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1967
- MENNA 1970: F. MENNA, *La regola e il caso*, Roma, Ennesse, 1970
- MORELLI 2002: F.R. MORELLI (a cura di), *Kéramos. La ceramica nell'arte italiana contemporanea. 1910-2002*, catalogo, Roma, Artemide edizioni, 2002
- ONTANI 2000: L. ONTANI, *GaneshaMusa*, Roma, Acquario Romano, 2000
- ONTANI-BELLINI 2012: L. ONTANI - A. BELLINI, *Luigi Ontani tra arte e vita*, intervista, in «Flash Art», n. 300, Milano, marzo 2012
- ONTANI-BONITO OLIVA 2015: L. ONTANI - A. BONITO OLIVA, *FUORI QUADRO Achille Bonito Oliva incontra Luigi Ontani*, 2014, intervista, https://www.youtube.com/watch?v=4r63_FSINCU, pubblicazione 5 novembre 2014, consultazione del 28 novembre 2015
- ONTANI-GNOLI 2016: L. ONTANI - A. GNOLI, *Luigi Ontani: "Vivo ricordando Manzoni e gli altri amici, martiri di chi voltò le spalle all'arte"*, in «Repubblica.it», http://www.repubblica.it/cultura/2015/06/07/news/luigi_ontani_vivo_ricordando_manzoni_e_gli_altri_amici_martiri_di_chi_volto_le_spalle_all_arte_-116339655/, pubblicazione 7 giugno 2015, consultazione del 7 gennaio 2016
- ONTANI-LANCIONI 2015: L. ONTANI - D. LANCIONI, *Luigi Ontani in conversazione con Daniela Lancioni a Villa Carpegna*, intervista, La Quadriennale di Roma, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=1SiP-Wr0RRI>, consultazione del 28 novembre 2015
- PONTI 1948: G. PONTI, *Picasso convertirà alla ceramica, ma noi dice Lucio Fontana, si era già cominciato*, in «Domus», n. 226, Milano, 1948
- PIGNATELLI 2014: J. PIGNATELLI (a cura di), *Biennale d'Arte Ceramica Contemporanea. La ceramica altrove*, Roma, Cierre & Grafica, 2014
- PLANCA 1996: E. PLANCA, *Ontani. ScultoRe di Erme e Chimere*, in «Arte», n. 270, Milano, 1996
- PONTUS 1986: H. PONTUS (a cura di), *Futurismo e Futurismi*, catalogo, Milano, Bompiani, 1986
- SACCOCCIO-GUERRA 2014: A. SACCOCCIO - R. GUERRA (a cura di), *Marinetti 70*, Roma, Armando, 2014
- SBORGI-MASSETTI 1989: F. SBORGI - R. MASSETTI, *La scultura a Genova e in Liguria - Il Novecento*, vol. III, Genova, Fratelli Pagano, 1989
- SERVADEI-SPADONI 2015: D. SERVADEI - F. SPADONI, *La bottega di Servadei punto di riferimento degli artisti*, intervista, in «RomagnaNoi», <http://www.romagnanoi.it/news/ravenna/732440/La-bottega-di-Servadei-punto-di.html>, pubblicazione 11 giugno 2012, consultazione del 22 ottobre 2015
- SPADARO 2013: L. SPADARO, *Luigi Ontani e i suoi simboli*, in I. SCHIAFFINI - C. ZAMBIANCHI (a cura di), *Contemporanea*, Roma, Campisano, 2013
- TERRAROLI 2005: V. TERRAROLI, *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, catalogo, Milano, 24 Ore Cultura, 2005

- TERRAROLI-CRETELLA 2014: V. TERRAROLI - S. CRETELLA (a cura di), *Ceramiche italiane d'arte tra Liberty e Informale. La fragile bellezza*, catalogo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014
- TIGLIO 1990: F.D. TIGLIO (a cura di), *Albissola. Gli artisti e la ceramica*, Savona, F.lli Spirito, 1990
- TORTOLANI 2004: G. TORTOLANI, *La Scuola tedesca: l'espressionismo mitteleuropeo a Vietri sul Mare*, in «Faenza», n. 1-6, Faenza, 2004
- UDÈ 1999: I. UDÈ, *Intervista a Luigi Ontani*, in «Segno», n. 24, Pescara, 1999
- WEIERMAIR 1996: P. WEIERMAIR (a cura di), *Luigi Ontani*, catalogo, Kilchberg, Stemmler, 1996

Postilla bibliografica di approfondimento

- M. AMARI, *I Musei delle aziende. La cultura della tecnica tra arte e storia*, Milano, Franco Angeli, 1997
- G. ANTONUCCI, *Da Manet a Warhol*, Roma, Edizioni Studio 12, 2013
- R. BARILLI, *Ontani il clown della rosa*, Bologna, Nuova Alfa, 1991
- E. BIFFI GENTILI, *Amate arti applicate*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2011
- E. BIFFI GENTILI - A. LECLERCQ, *Masterpieces/Capolavori l'artista artigiano tra Picasso e Sottsass*, catalogo, Torino, Fondazione per il Libro la Musica la Cultura, 2002
- F. BERTONI, *Bottega Gatti*, in «La Ceramica in Italia e nel mondo. Speciale Argilla Italia», Milano, 2012
- G.C. BOJANI, *Le manifestazioni della ceramica d'arte contemporanea 1991 a Faenza*, in «Faenza», n. 3-4, Faenza, 1992
- G.C. BOJANI - M.G. MORGANTI, *Domenico Rambelli e la ceramica alla Scuola di Faenza - Anselmo Bucci e la ceramica d'atelier*, Firenze, Centro Di Edizioni, 1989
- A. BONITO OLIVA, *Modi italiani dell'arte contemporanea*, in G. BOSONI (a cura di), *Il modo italiano. Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo*, Milano, Skira, 2007
- A. BUSI, *Ontani. Del buttare porcellini d'India a perline d'Italia*, Firenze, Galleria Poggiali & Forconi, 2001
- F. BUZIO NEGRI - R. ZELATORE (a cura di), *Albissola Futurista. La grande stagione degli Anni Venti e Trenta*, catalogo, Gallarate, Edizioni Civica Galleria d'Arte Moderna Gallarate, 2003
- A. CAPASSO, *Opere d'arte a parole: dialoghi sull'arte contemporanea*, Roma, Meltemi Editore, 2007
- R. CARRIERI, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia. 1890-1955*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1955
- C. CASADIO, *Ennio Golfieri (1907 - 1994) e Antonio Corbara (1909 - 1984): ricordo di due studiosi faentini attivi anche nel mondo ceramico*, in «Faenza», n. 82, fasc. IV-VI, Faenza, 1996
- L. CHERUBINI, *Miti e riti in forma di favola. Luigi Ontani*, in «Arte», n. 482, Milano, 2013
- G. COGEVAL - B. AVANZI, *Una dolce vita? Dal Liberty al design italiano*, catalogo, Roma, Skira, 2015
- F. COPPOLA, *Mario Guido Dal Monte. L'ultimo futurista*, in «K Keramikos», n. 7, Milano, dicembre 1988
- E. CRISPOLTI (a cura di), *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo, Torino, La Cultura Musei Civici, 1980
- T. DALPOZZO, *Gatti: bottega d'arte ceramica, maiolicari in Faenza dal 1928*, Faenza, Bottega d'Arte Ceramica Gatti, 2000
- A. D'ELIA, *L'universo futurista: una mappa, dal quadro alla cravatta*, Bari, Edizioni Dedalo, 1988
- I. DE GUTTRY - M. P. MAINO, *Dagli artisti-artigiani agli architetti-designer*, in G. BOSONI (a cura di), *Il modo italiano. Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo*, Milano, Skira, 2007
- G. DI PIETRANTONIO, *ER Simulacrum Amo*, catalogo, Bergamo, Gamec Books, 2014
- S. DIRANI - G. VITALI, *Fabbriche di maioliche a Faenza dal 1900 al 1945*, Faenza, Edit Faenza, 2002
- G. FABBRI, *Faenza futurista*, in «L'Impero», Roma, 10 novembre 1928
- V. FAGONE, *Terre e territori: ceramiche d'arte di Ugo La Pietra. 200 ceramiche dal 1980 ad oggi*, catalogo, Verona, Grafiche Aurora, 2009
- V. FAGONE - U. LA PIETRA - F. BERTONI, *Dall'argilla a La Pietra*, catalogo, Caltagirone, Istituto statale d'arte, 2010
- E. FRATTAROLO, *Luigi Ontani incontra Giorgio Morandi. Casamondo Naturextramorteanropomorfane*, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2015
- A. GALASSO (a cura di), *Luigi Ontani. OntanElegia*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2004
- E. GAUDENZI, *Novecento. Ceramiche italiane. Protagonisti e opere del XX secolo*, vol. III, Faenza, Faenza Gruppo

Editoriale, 2006

B. GAUDICHON - J. MATAMOROS (a cura di), *Picasso céramiste et la Méditerranée*, catalogo, Parigi, Gallimard, 2013

L. GAVIOLI (a cura di), *Visionari primitivi eccentrici: da Alberto Martini a Licini, Ligabue, Ontani*, Venezia, Marsilio, 2005

C. GIAN FERRARI, *Keramikos. Un percorso sulla ceramica da Arturo Martini a Luigi Ontani*, Milano, 2005

R. GIOVANNINI (a cura di), *Quattro artisti, una bottega e patterns ceramici*, Comune di Fiorano Modenese, 2005

E. GOLFIERI, *Repertorio delle botteghe e degli artigiani faentini dell'Ottocento e della prima metà del Novecento*, in «Manfrediana», n. 30, Faenza, 1996

F. GUALDONI - N. VESPIGNANI (a cura di), *Lo scultore, la terra. Artisti e ricerche 1920-2011*, catalogo, San Sebastiano al Vesuvio, Edit Alfa, 2011

U. LA PIETRA, *La sinestesia delle arti 1960-2000*, Milano, Mazzotta, 2001

U. LA PIETRA (a cura di), *Fatto ad arte: territori di ceramica italiana contemporanea*, Roma, Il cigno GG, 2007

U. LA PIETRA, *Abitare con arte. Ricerche e opere nelle arti applicate e nel design*, Mantova, Corraini Edizioni, 2017

C. LEVI, *Luigi Ontani. Arte applicata, arte adorata*, in «FlashArt», n. 168, Milano, 1992

T. MAZZOTTI, *La ceramica futurista*, Savona, Stamperia Officina d'Arte, 1939

F. MARZINOT, *Ceramica e ceramisti in Liguria*, Genova, Sagep, 1979

F. MENNA, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, 1975

Mostra d'arte futurista novecentista strapaesana: pittura, scultura, architettura, bianco e nero, ceramica, Mantova, Teatro Scientifico, Sala del Medagliere, 23.XII.1928-15.I.1929

A.M. NALINI, *Le fabbriche della ceramica: Castellani a Cesena, Gatti e Ortolani a Faenza*, in A.M. Nalini (a cura di), *Futurismo in Emilia Romagna*, catalogo, Modena, Artioli, 1990

S. NAVA, *Le mani in pasta*, in «Arte», n. 262, Milano, 1995

S. NICOLINI, *Vicende della ceramica futurista*, in «K Keramikos», n. 7, Milano, dicembre 1988

L. ONTANI, *Capodimonte*, Milano, Charta, 2009

L. PISTOI - L. CHERUBINI (a cura di), *Arte all'arte: Alviani, Anselmo, Ontani, Pistoletto*, catalogo, Comuni di Montalcino, San Gimignano, Siena, Volterra, 1996

H. PONTUS (a cura di), *Arte italiana: presenze 1900-1945*, catalogo, Milano, Bompiani, 1989

A. RIVA, *Luigi Ontani. Un ceramista alla corte del nonsense*, in «Arte», n. 287, Milano, 1997

J. RUIZ DE INFANTE, *Il Museo Gatti*, in «D'A», n. 35, Faenza, 1999

M. SAVARESE (a cura di), *Bali Bulè*, catalogo, Napoli, Giunti arte Mostre Musei, 2013

D. SERVADEI (a cura di), *Ceramiche d'artista di Enrico Baj, Giuliano della Casa, Pablo Echaurren, Hsiao Chin, Sebastian Matta, Ugo Nespolo*, catalogo, Laveno Mombello, 1993

D. SERVADEI, intervista, in «Fondazione Cologni dei Mestieri d'Arte», <http://www.fondazionecologni.it/FCMA/index.php?id=216>, consultazione del 22 ottobre 2015

V. TERRAROLI - P. FRANCESCHINI, *Ceramica italiana d'autore 1900-1950*, Skira, 2007

C. VIGNOLI, *Alberto Burri a Faenza: il grande Maestro ha regalato alla città romagnola un grande pannello realizzato nella Bottega Gatti*, in «Ceramica per l'architettura», n. 18, Faenza, luglio 1993

R. VILLA, *La bottega Gatti*, in «Il Piccolo», n. 20, Faenza, 23 maggio 1997

M. VIOLI, *Labirinti. Pablo Echaurren nelle tarsie in stoffa realizzate da Marta Pederzoli e nelle ceramiche realizzate con Davide Servadei della bottega Gatti di Faenza*, Riolo Terme, Comune di Riolo Terme, 2004

N. ZITO, *(Auto)ritratto dell'artista in un altro tempo: Luigi Ontani*, in «Senzacornice», n. 15, marzo-luglio 2016



V.1 - Nicolai Diulgheroff (design), M.G.A. (esecuzione), vaso, maiolica, 1932, Wolfsoniana, Genova



V.2 - Tullio d'Albisola, *Fobia antimitativa*. Boccale policentrico, maiolica, 1929



V.3 - Gerardo Dottori (design), Mario Ortolani (esecuzione), piatto *Canto dell'usignolo*, maiolica, 1929, coll. privata (G. Fabbri, Roma)



V.4 - Riccardo Gatti nella sua bottega a Faenza, anni Cinquanta



V.5 - Giacomo Balla (design), Riccardo Gatti (esecuzione), servizio da caffè esagonale, maiolica, 1929, Museo della Bottega Ceramica Gatti, Faenza



V.6 - Mario Guido Dal Monte (design), Riccardo Gatti (esecuzione), ciotola, maiolica, 1928



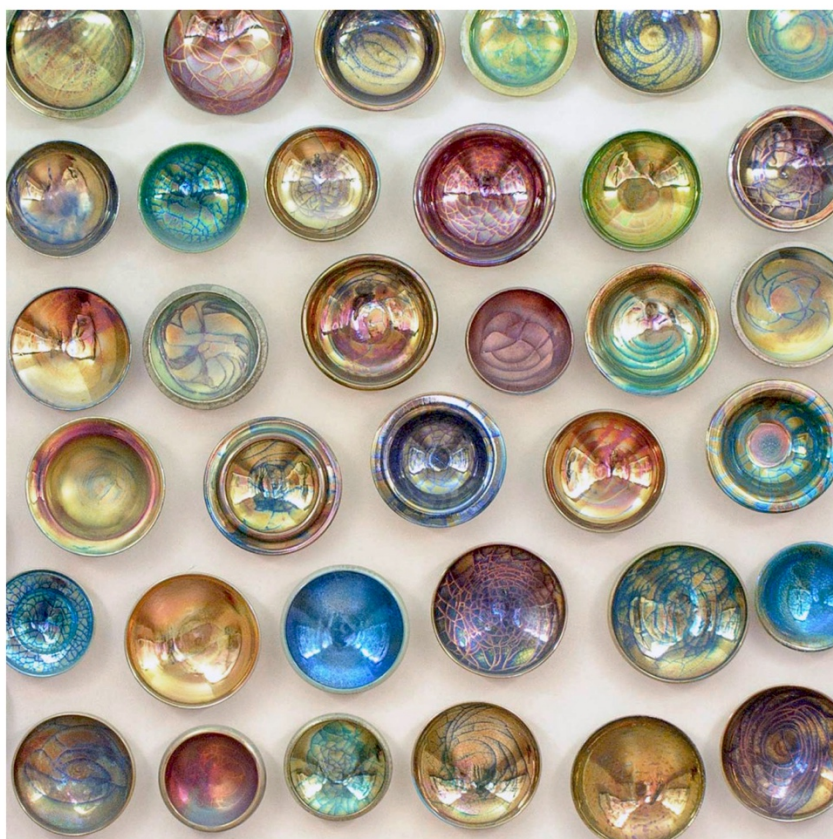
V.7 - Riccardo Gatti, catalogo dei prodotti, tempera su carta, 1929; Riccardo Gatti, ceneriera triangolare, maiolica, 1929



V.8 - Riccardo Gatti, vaso con Fortuna bendata danzante, maiolica, 1929, Museo della Bottega Ceramica Gatti, Faenza



V.9 - Riccardo Gatti, bambino su delfino, terracotta smaltata con lustro, c. 1930



V.10 - Bottega Gatti, ciotole e riflessi metallici, anni Duemila



V.11 - Giosetta Fioroni, cuore della serie *L'Amor*, ceramica realizzata presso Bottega Gatti, Faenza, 2015; Giosetta Fioroni e Davide Servadei alla Bottega Gatti, Faenza, anni Duemila



V.12 - Bottega Gatti: prove di colore per la realizzazione del *Trumeau Alato* (2007) di Luigi Ontani



V.13 - Illja ed Emilia Kabakov (design), Bottega Gatti (esecuzione), *The Flying - Le tre finestre*, ceramica, 2013, Fermata Toledo della Metropolitana, Napoli



V.14 - Mimmo Paladino alla Bottega Gatti, Faenza, anni Duemila; Mimmo Paladino, *Porta di Lampedusa - Porta d'Europa*, ceramica e ferro, realizzata presso Bottega Gatti, Faenza, 2008



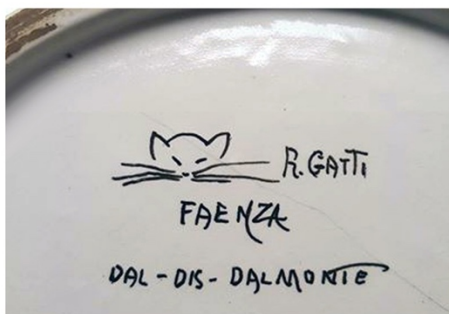
V.15 - Giacinto Cerone alla Bottega Gatti, Faenza, anni Novanta; Giacinto Cerone, senza titolo, ceramica, realizzata presso Bottega Gatti, faenza, 2004



V.16 - Pablo Echaurren (design), Bottega Gatti (esecuzione), *Manimula*, maiolica, 1992



V.17 - Trumeau, maiolica, Fabbrica Ferniani, Faenza, 1750-75; Luigi Ontani (ideazione), Bottega Gatti (esecuzione), *TrumeauAlato*, ceramica policroma, 2007



V.18 - Mario Guido Dal Monte (design), Riccardo Gatti (esecuzione), piatto, maiolica, 1928; Luigi Ontani (design), Bottega Gatti (esecuzione), *ErmEstetica NuVOLArPiloTazio*, ceramica, 1996



V.19 - Giovanni e Raffaele Collina (Fabbrica Ferniani, Faenza), *Caino e Abele*, terracotta invetriata, 1875, coll. privata; Luigi Ontani (design), Bottega Gatti (esecuzione), *CainAbele* tra *Erma dell'Arma DiavolAngelo* e *Erma dell'Arma Schiaccianoci* alla XIII Quadriennale di Roma del 1999, ceramiche, 1997-99



V.20 - Francesco Nonni e Anselmo Bucci, *Elefante e Bajadera* (part. *Corteo orientale*), maiolica con oro, 1927, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza; Luigi Ontani (design), Bottega Gatti (esecuzione), *GaneshaMusa*, ceramica, 1998-2000, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza



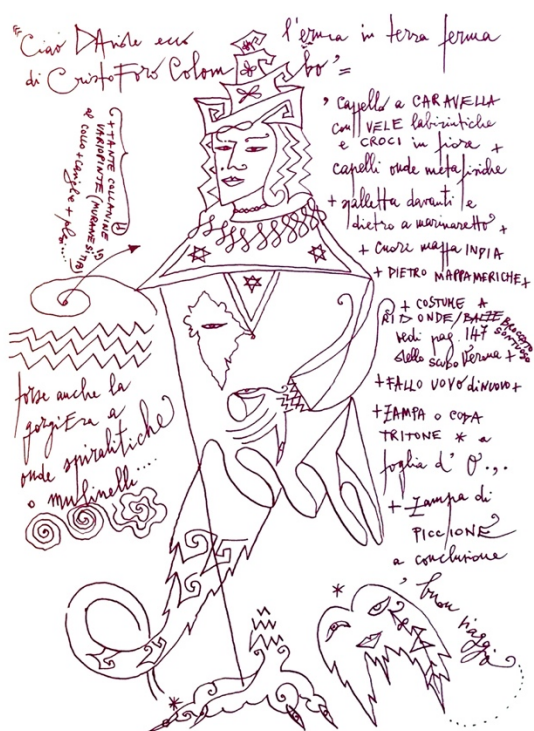
V.21 - Luigi Ontani alla Bottega Gatti (Faenza), 2015



V.22 - Luigi Ontani, *Oggetti Pleonastici*, gesso dipinto a tempera, 1965-69



V.23 - Luigi Ontani, *San Sebastiano Indiano Japipur*, fotografia, 1976



V.24 - Luigi Ontani, *Ermestetica CristoForoColombo*, disegno-progetto su carta; Luigi Ontani (ideazione), Bottega Gatti (esecuzione), *Ermestetica CristoForoColombo*, ceramica, 1997



V.25 - Luigi Ontani, *Canopo Tebaide Antoni Abate*, disegno-progetto su carta; Luigi Ontani (ideazione), Bottega Gatti (esecuzione), *Canopo Tebaide Antoni Abate*, ceramica, c. 1997



V.26 - Luigi Ontani (ideazione), Bottega Gatti (esecuzione), *Tappeto volante DEInsetti prediLetti*, ceramica, 2015



V.27 - Luigi Ontani (ideazione), Venera Finocchiaro (esecuzione), *La Pulce di Pulcinella*, ceramica, 1990-93



V.28 - Luigi Ontani (ideazione), Venera Finocchiaro (esecuzione), *Panontale*, ceramica, 1994



V.29 - Ferdinando Vassallo nel suo laboratorio di Montecorvino Rovella con alcuni elementi del rivestimento ceramico da lui realizzato per la sala da bagno di Luigi Ontani al Villino RomAmoR



V.30 - Luigi Ontani (ideazione), Ferdinando Vassallo (esecuzione), *Uovo Pineale*, terracotta, 1986



V.31 - *ErmEstetiche* nell'atelier romano di Luigi Ontani, 2015



V.32 - Galileo Chini (design), Fornaci di San Lorenzo (esecuzione), vaso, maiolica a lustro, c. 1910;
Luigi Ontani (ideazione), Bottega Gatti (esecuzione), *Canopo Galileo ChiniLei*, maiolica a lustro,
2003



V.33 - Luigi Ontani (ideazione), Venera Finocchiaro (esecuzione), piastra ceramica sulla facciata del Villino RomAmoR, Riola di Vergato



V.34 - Luigi Ontani (ideazione), Venera Finocchiaro (esecuzione), *Piatto del Petit Pettiroso*, ceramica, anni Novanta



V.35 - Bruno Munari (design), M.G.A. (esecuzione), *La tassa delle imposte*, terracotta dipinta a smalti, 1933-34, coll. privata (E. Mazzotti, Albissola Marina)



V.36 - Luigi Ontani (ideazione), Bottega Gatti (esecuzione), *GugliElmo Marconi Tell*, ceramica, 1996



V.37 - Ugo La Pietra (design), Besio 1842 - Mondovì (esecuzione), *Itinerari*, maiolica, 2013



V.38 - Ugo La Pietra (design), Francesco Raimondi - Vietri sul Mare (esecuzione), *Bellezza al bagno*, maiolica, 2000